CENA 150 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

ROK II | LIPIEC-SIERPIEŃ 1947 | NUMER 6



KONKURS FOTOGRAFICZNY

WYDZIAŁ TURYSTYKI MINISTERSTWA KOMUNIKACJI

OGŁASZA KONKURS NA ARTYSTYCZNĄ FOTOGRAFIĘ KRAJOZNAWCZĄ

WARUNKI KONKURSU SĄ NASTĘPUJĄCE:

1) Zdjęcia o formacie najmniej 13×18 cm, wykonane bromem, należy nadsyłać w dowolnej ilości. Pożądane są następujące tematy: krajoznawcze, etnograficzne, zabytki, zakłady przemysłowe lub fragmenty urządzeń technicznych, osobliwości przyrody, życie wiejskie itp.

2) Każde zdjęcie winno zawierać na odwrocie godło autora, dokładne określenie treści zdjęcia i liczbę porządkową, ponadto należy dołączyć na oddzielnej kartce spis zdjęć w kolejności numerów, zaopatrzony w godło autora, imię i nazwisko oraz adres tegoż. Spis ten należy umieścić w zapieczętowanej kopercie, zaopatrzonej w godło.

3) Ostateczny termin nadsyłania zdjęć upływa 15 października br., przyczem przesyłki należy adresować: Ministerstwo Komunikacji Wydział Turystyki, Warszawa, Chałubińskiego 4 z dopiskiem: „Konkurs fotograficzny".

4) Sąd konkursowy w składzie: Ob. Ob.

   1. Dr Zygmunt Lorenz, Naczelnik Wydziału Turystyki.
   2. Dr Mieczysław Orłowicz, Kierownik Referatu Wydz. Tur.
   3. Marian Schulz, Kierownik Referatu Fotografiki Min. Kultury i Sztuki,
   4. Adw. Jan Sunderland, Radca Centr. Instytutu Kultury.
   5. Prof. Jan Bułhak

   przyzna za najlepiej wykonane prace nagrody:

   I — 20000,— zł, II — 15000,— zł, III — 10.000,— zł
   oraz cztery dalsze po 5000,— zł.

5) W przypadku nadesłania zdjęć nieodznaczających się wysokim poziomem Sąd Konkursowy przyzna nagrody pocieszenia według własnego uznania.

6) Prace nagrodzone stają się automatycznie własnością Wydziału Turystyki, łącznie z prawem reprodukcji. To samo dotyczy innych nadesłanych zdjęć po uregulowaniu honorarium według cennika Filmu Polskiego.

7) Ogłoszenie decyzji Sądu Konkursowego nastąpi najpóźniej do dnia 15 stycznia 1948 na tym samym miejscu.

Warszawa, dnia 1 lipca 1947 r.

Naczelnik Wydziału Turystyki
(—) Dr Z. Lorenz

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

ROK II LIPIEEC - SIERPIEŃ 1947 NUMER 6

WYKAZ

CONTENTS

PROF. STEFAN PORADOWSKI

„O artystyczności"

(szkic estetyczny)

Niedawno temu zakończona Ogólno-Polska Wystawa Fotografiki w Poznaniu wywołała w prasie codziennej różne głosy, komentarze i sprawozdania. Szczególnie jedna wzmianka o tej wystawie w pewnej gazecie poznańskiej wyróżnia się ciekawym podejściem do sztuki i do tzw. artystyczności w fotografice. Pomijam tu niepoważne i nieomal dziecinne mimo pewnej bufonady podejście autora tej wzmianki do fotografiki, ale ze względu na ważność poruszanych w artykule problemów estetycznych warto wreszcie przypomnieć o ustaleniu pewnych kryterii przy omawianiu sztuki fotograficznej.

W dziedzinie sztuk plastycznych komponowanie obrazu może się odbywać w dwojaki sposób — w zależności od sposobu przebiegu myśli twórczej. Koncepcja czy aspekt obrazu może być zjawiskiem jednorazowym czy nawet błyskawicznym, — może to być olśnienie wizją plastyczną widzianego lub nawet wyimaginowanego obrazu, po czym następuje zwykle szybka realizacja techniczna tej idei stosownie do ustalonej na początku koncepcji twórczej.

Drugi sposób podejścia do tworzywa plastycznego nazwałbym tworzeniem wtórnym, w którym dłuższe opracowanie tematu oraz czynniki refleksji i krytyki wewnętrznej górują nad pierwotnie powziętą koncepcją twórczą, która w stadium ostatecznej realizacji może się różnić częściowo lub dość znacznie od pierwotnej wizji artystycznej. Te dwa najczęściej spotykane (w każdej zresztą sztuce) aspekty twórcze są naturalnym wynikiem dwóch odrębnych rodzajów temperamentu artystycznego (temperamentu impulsywnego i refleksyjnego) i wynikają także z techniki właściwej każdej sztuce.

Otóż każdy zapewne zauważy, że sztuka fotograficzna — ze względu na swą specyficzną technikę powstawania obrazu — ciąży raczej do komponowania pierwotnego jednorazowego, bez kładzenia większej wagi na komponowanie wtórne i refleksyjne. Nie znaczy to, że w dzisiejszym stanie techniki fotograficznej czynnik refleksyjny i opracowanie obrazu według nowo powziętych koncepcyj twórczych jest niemożliwym. Swobodne techniki fotograficzne jak np. olej czy guma są najlepszym przykładem możliwości subjektywnej i zmiennej interpretacji pierwotnych indywidualnych pomysłów twórczych. Jednak na ogół zasadą komponowania obrazu fotograficznego będzie raczej kładzenie akcentu na skrystalizowanie swej koncepcji autorskiej już w chwili samego zdjęcia, odkładając do opracowania jedynie drobniejsze szczegóły wraz z ogólnym sharmonizowaniem tonalnym całości.

Pod przymiotnikiem „artystyczny" zasadniczo rozumie się takie cechy danego dzieła, które wynoszą je z wyrobu rzemieślniczego na piedestał „sztuki". Jako kryteria oceny będą tu wchodziły takie momenty jak: indywidualność, wartość ponad-użytkowa i ponad-czasowa, uduchowienie, głębia przeżyć estetycznych itd. O kryteriach tych napisano już całe tomy i stanowią one niewątpliwie ciekawy i wiecznie chyba aktualny temat dla wnikliwych estetów i historyków sztuki.

Głównym czynnikiem nadającym każdemu dziełu znamiona sztuki jest nie „artystyczność" danej dziedziny ale osobowość twórcy danego dzieła. Technikę malarską do godności sztuki podnoszą nie farby czy pędzle, ale ludzie — twórcy, ludzie którzy swą „iskrę Bożą" przelewają w dzieła sztuki za pomocą tych farb i pędzli. Podobnie i artysta fotografik potrafi z otaczającego nas świata wyłowić i opracować indywidualnie te rzeczy, które oddane rzemieślniczo bez talentu twórczego byłyby conajwyżej dokładnymi kopiami natury, oddanymi wprawdzie solidnie technicznie, ale bezosobowo pod względem przejawów twórczych.

Zasadniczo, to jeśli chodzi o ścisłość, każdy nieomal wytwór ludzkiej pracy może być „artystyczny" jeśli jest dziełem człowieka artysty i jeśli ujawnia przeżycia estetyczne swego twórcy. Przesądzanie z góry pewnych przejawów ludzkiej twórczości i pracy jako „nie artystycznych" jest jedynie smutnym nieporozumieniem, cechującym ludzi nieżyczliwych i nieumiejących widzieć w sztuce „człowieka" a patrzących jedynie na materię czy technikę. Dzieło o cechach artystycznych tworzy tylko „człowiek artysta" a nie ta czy inna technika utrwalania wrażeń estetycznych.

HENRYK HERMANOWICZ

Rozważania nad fotografiką

Artykuł dyskusyjny

Spotyka się jeszcze często powątpiewanie w wartość fotografiki jako sztuki. Wydaje mi się, że ta wątpliwość ma pewne uzasadnienie.

Zastanawiałem się, dlaczego tak jest — oto parę uwag, które nasunęły mi się, kiedy myślałem o przyczynie.

Zasadniczą przyczyną jest brak znajomości historii fotografiki u ludzi, zabierających głos w jej sprawie. Brak jest jej nieraz także fotografikom, którzy często w swej pracy nie mają oparcia w przestrzeni czasu na twórczości, na której mogliby budować swoje dzieło. Pierwszym twórcą, którego dzieła mogą być nawiązaniem do dobrej tradycji fotografii artystycznej, jest D. O. Hill — był to co prawda fajerwerk, który zaświecił wspaniałym światłem i zgasł — z blasku jego osiągnięć niewiele skorzystano od tego czasu. Do dziś zmienił się sposób wykonywania fotogramów i nie znajdzie się chyba już nikt, kto by chciał zadać sobie trud tak wielki, który dla D. O. Hilla był normalną pracą. Słowem — o nawiązaniu do tego odległego o sto lat wspaniałego osiągnięcia w sensie technicznym, nie może być mowy. Przy dzisiejszym tempie życia wydaje się on pozornie niemożliwy i nawet cokolwiek śmieszny. — Czy tak jest naprawdę?

Wydaje się jednak, że tam u kolebki fotografii leży szczera i prawdziwa sztuka. I kto wie — może przyjdzie jeszcze nawrot do tego prymitywnego warsztatu, który dał fotografii tak wspaniałe dzieła. Plewy zdobyczy technicznych, które narosły na ziarno przez sto lat — trudne są do usunięcia, ale one właśnie udusiły sztukę fotograficzną.. Wyobraźmy sobie, że fotografia taka, jaką uprawiał D. O. Hill — trwa do dziś bezzmiennie w tych samych technicznych możliwościach — czyżby ta sztuka była tak zaśmiecona? Nie. Jest wielkie prawdopodobieństwo, że sztukę tę uprawialiby tylko tacy ludzie, którym dawałaby ona możność wypowiedzenia swych doznań, przeżyć. A dziś — byle kto — posiadający aparat fotograficzny, knoci obrazki za obrazkami. Na sto zdjęć każdemu knociarzowi może udać się spłodzić pozorne dzieło. Obecny stan fotografii przypomina czasy, w których panowała moda uczenia rysunków bardzo często nie mających chęci ani talentu panienek. Rysowało takie dziewczę drzewka, kwiatki, dworki — rodzina oprawiała knoty w złote ramki i zawieszała na ścianach, aby móc popisywać się talentem w rodzinie. Okres ten dawno przeminął i prawdopodobnie nie powtórzy się. Moda ta nie miała większego wpływu na malarstwo artystyczne, wielka sztuka przeszła obok, nie skalawszy się kontaktem z tandetą.

Rzecz jasna — malarstwo także nie jest idealnie czyste pod względem jakości, są i tam jak w każdej innej sztuce dzieła słabe, ale historia sztuki dawno je wyeliminowała i wyeliminowuje w dalszym ciągu.

Czas oddziela plewy od ziarna.

Czy musimy i my, fotograficy, czekać, aż czas zrobi to samo w dziedzinie fotografiki? Byłbym raczej przeciwny temu. Uważam, że wobec tylu przykładów na sztukach: plastyce, muzyce, literaturze i teatrze — byłoby to szkodliwe dla korzystnego rozwoju fotografiki.

Słabą stroną fotografii jest — łatwość fotografowania. Mam na myśli proces mechaniczny. — Ta łatwość jest jednym z największych wrogów umocnienia się pozycji sztuki fotograficznej wśród sztuk innych. Raz jeszcze wrócę do techniki D. O. Hilla, aby wyraźniej uwypukliła się moja myśl — technika D. O. Hilla — wskutek swej złożoności zmuszała artystę do poważnych studiów nad tematem, kompozycją — i miała tę wielką zaletę, że nigdy nie była w ostatecznym efekcie przypadkową, nieprzemyślaną, nieprzeżytą. Artysta tworzący powinien odczuć bodziec, zmuszający go do odtworzenia swego przeżycia — wówczas wartość jego dzieła będzie istotną i niezniszczalną a tę cechę musi posiadać każda sztuka, jeżeli chce być sztuką prawdziwą. Technika dzisiejszej fotografii całkowicie niemal utraciła tę potrzebę — mam na myśli plewy — wystarczy nacisnąć spust. Zdążam do tego, że twórczość fotografików otoczona przypadkowo udanymi przypadkowym foto-

grafom zdjęciami, zaciemnia możliwość obserwowania postępu i zdobyczy artystycznych.

Przedwojenny Fotoklub Polski starał się oddzielić ziarno od plew i trzeba przyznać, że segregacja była dobrze przeprowadzana i dawała najlepsze nadzieje. Należało by życzyć, aby jak najprędzej wznowiono tę pożyteczną instytucję. Fotoklub gromadzący prawdziwych twórców-fotografików dać może zdrowe ramy rozwoju artystycznej fotografii.

Jak wyżej powiedziałem, łatwość fotografowania jest wrogiem podważającym wartość fotografiki w tym sensie, że powszechność jej nie pozwala ogółowi należycie ocenić osiągnięć artystycznych oraz wartości jej jako sztuki. Dzieje się to nie tylko u nas — tak samo jest i poza naszymi granicami. Należy tu dodać, że równocześnie film artystyczny ma te same trudności. Ruch fotografii artystycznej znany jest tylko tym, którzy się nią zajmują — czyli można by powiedzieć: istnieje niezorganizowane towarzystwo wzajemnej, wtajemniczonej adoracji. Fotograficy daleko jeszcze mają do tej chwili, kiedy fotogram znajdzie równorzędne miejsce jako dzieło obok innych sztuk — w pojęciu ogółu.

Dziwne — różnicy pomiędzy twórcą-fotografikiem a innymi twórcami nie ma żadnej — poza narzędziem, a tak wielka różnica w ocenianiu dzieła.

W pracy fotografika zachowane są wszystkie te stany wewnętrzne i zewnętrzne, jakie ustaliła teoria sztuki, dając w ostatecznym wyrazie to, o co chodzi sztuce — przeżycie treści. Stosunek twórcy do treści jest niepowtarzalny, oryginalny.

Cechą jakości dzieła jest nie zawsze oryginalność, dość często źle rozumiana, jakieś niespodziewane podejście do tematu. Owszem, to także może być interesujące, ale tylko tyle — natomiast prawdziwa oryginalność leży w prostocie. Prawdziwy artysta nie będzie wyszukiwał oryginalności motywu niewytłumaczonym podejściem, ujęciem — idzie on drogą najprostszą, najwłaściwszą — ogląda on świat otaczający sercem i najczęściej zatrzyma się przy motywie, obok którego inni przejdą obojętnie, uważając go za niewarty uwagi. I cóż się okazuje w ostatecznym wyniku: oto wyszukany, wydłubany, upozowany niecodziennie wycinek rzeczywistości przez poszukiwacza oryginalnych motywów może zająć, ale na bardzo krótko, nie dając nawet najmniejszego pozoru przeżycia estetycznego. Inaczej jest z dziełem świadomie prostym, które przyszło do głosu dzięki uderzeniu w najczulszą strunę duszy artysty. Prostota motywu, jego niewyszukaność może nie od razu przemówi do wszystkich, ponieważ prawdziwej jakości nie odkrywa się od razu — ale raz odkryta — zostaje na zawsze.

Moment ten jest najważniejszym probierzem sztuki — nie to, co zachwyca płytką błyskotliwością, wymyślnością, która może tylko bawić a nie dawać przeżycia estetycznego — lecz proste dzieło, zapadające w duszę, wzbudzające szczere przeżycia.

Nie można całkowicie zaprzeczyć, że gwóźdź wbity w deskę, oświetlony promieniem słońca, dzięki któremu ciemna kresa cienia gwoździa rozszerza się w fantastyczną plamę — to także sztuka, raczej sztuczka, która nie daje przeżycia estetycznego — tylko od razu nastawia nas na teoretyczne — nie uczuciowe — dociekanie jak to zostało zrobione. W sztuce prawdziwej najpierw jest zachwyt, radość, oburzenie, ból — łzy wzruszenia a potem moment poznawczy, kiedy do głosu dochodzi rozum, zastanowienie nad procesem powstania dzieła — analiza.

Jeżeli przy zetknięciu się z dziełem nie przechodzimy od przeżycia do poznania — znaczy to, że dzieło jest bezwartościowe. W fotografice te momenty do uchwycenia są trudniejsze, niż w każdej innej sztuce — poza jednobarwną grafiką. Przewartościowane barwy natury na ton czarno-biały są mniej silne w działaniu i dlatego w fotografii jest większa możliwość trwania pseudosztuki.

Łatwość utrwalania obrazu jest klęską sztuki fotograficznej — to należy wyraźnie powiedzieć. Dzisiejszy sposób fotografowania na zapas — kilka zdjęć w różnych ujęciach — dla dokonania potem wyboru najlepiej udanego — spłyca chwilę twórczą. Rzetelny fotografik nie trzaska zdjęć na „uda się albo nie". Wpierw dobrze zapozna się z motywem, z jego walorami, rozważy oświetlenie obiektu i dopiero gdy te strony motywu oceni, przystępuje do pracy albo odkłada na czas odpowiedniejszy, korzystniejszy dla ostatecznego wyniku. Dzieło takie nie będzie miało znamion przypadkowości, którą autorzy często tłumaczą brakiem czasu albo wykonaniem zdjęcia „na wszelki wypadek", („nawet nie myślałem, że tak wyjdzie"). Nie będzie trąciło tandetą, której mamy dosyć.

Jako doskonałe przykłady przemyślenia, przeżycia chwili twórczej mogą posłużyć znakomite prace J. Bułhaka, T. Wańskiego, K. Składanka, St. Sheybala, Wł. Bogackiego, E. Czernego, J. Kuszyńskiego, H. Schabenbecka, J. Rodkowskiego — w których rozpoznamy istotne cechy twórczości. Ludzie ci, jakkolwiek nie zawsze związani zawodowo z fotografią, mieli wewnętrzną potrzebę wypowiadania się przy jej pomocy; fotografika jest dla nich instrumentem, na którym mogą wypowiedzieć swoje credo artystyczne, torując drogę dla prawdziwego jej oblicza i należnego miejsca wśród sztuk. Tworzyli stale, świadomie — mając wewnętrzną potrzebę wyrażenia swych doznań przy zetknięciu się z otaczającym światem. Wewnętrzna potrzeba tworzenia, to jeszcze jeden czynnik czystości sztuki. Ten, kto pracuje dorywczo, przypadkowo, bez świadomości artystycznej, bez wewnętrznej potrzeby a tylko dzięki łatwościom technicznym — wypacza drogę rozwoju sztuki, staje się kłodą, leżącą na jej drodze.

Jedną z win w zaciemnianiu właściwego obrazu rozwoju i poziomu fotografiki ponoszą pisma fotograficzne, które nie zadając sobie trudu do szerszego wglądu w osiągnięcia fotografików, często reprodukowały prace, które wartością swą nie zasługiwały na to, ponieważ ich autor często kończył swą karierę artystyczną na wykonaniu paru prac, przechodząc potem do seryjnego produkowania kiczów — na lewo i prawo. Segregacja dzieł — fotogramów — powinna być bardzo ostra. Ten kto ma zacięcie artystyczne, nie zrazi się pierwszym niepowodzeniem; jego dążeniem bedzie osiągnąć uznanie sfer artystycznych dla swych prac, nie dziś, to jutro, szczere dążenia dadzą wyniki, pozorna zaś wartość artystycznych możliwości odpadnie, co będzie tylko korzystne dla fotografiki, bo zmusi do zastanowienia się tych wszystkich, którzy widzą łatwość wejścia w szeregi artystyczne po reprodukowaniu czy wystawieniu paru prac.

Pisma fotografii artystycznej powinny dążyć do zdobywania materiałów, obrazujących historię sztuki fotograficznej od jej początków, zamieszczając na swych łamach cenne wypowiedzi twórców — fotografików i reprodukując ich prace. Poczynając od D. O. Hilla poprzez Fr. Spitzera, Craig Annan'a, A. L. Coburn'a, Keighley'a, C. Puyo, R. Demachy, Pietrowa, R. de la Siseranne aż do H. Mikolascha, J. Bułhaka, M. Dederki, St. Sheybala, A. Wieczorka i innych. Znajomość historii światowej i polskiej fotografiki wniesie niewątpliwie wartości i stanie się pogłębieniem wiedzy o estetyce fotografii artystycznej.

Poza łatwością mechaniczną wykonania fotografii istnieje jeszcze jeden moment, podważający zaufanie ogółu do fotografiki — wielość. Z jednego negatywu można wykonać niezliczoną ilość odbitek lub powiększeń o takiej samej wartości technicznej — słowem, produkcja dzieł sztuki za naciśnięciem przycisku elektrycznego. Powtórzenie obrazu z tego samego negatywu stwarza ułatwione życie fotograficzne, przestaje działać wpływ osobisty. Pierwszy wykonany fotogram da jego twórcy przeżycie, ale drugi i trzeci będzie już tylko

mechaniczną pracą — twórca poszczególne dzieło tworzy tylko raz.

Dążeniem fotografików powinno być — dzieło skończone — pojedyncze. Posunę się dalej, negatyw z którego fotogram został wykonany, powinien być zniszczony. Pojedynczość dzieła stałaby się wielkim krokiem naprzód w szeregu sztuk plastycznych. Byłoby to sprzeczne z możliwościami fotografii — jednak uważam to za konieczne. Ostatecznie można by sprawę negatywów załatwić i w taki sposób — Fotoklub Polski — względnie archiwum przy Muzeum Fotografiki, które powinno u nas powstać, miałoby za zadanie przechowywanie negatywów.

Kończąc niniejszy artykuł byłbym wdzięczny, gdyby Ci, którym sprawa fotografiki leży na sercu, zechcieli wypowiedzieć się na poruszone tematy.

EDWARD HARTWIG

Kilka uwag o fotografice dzisiejszej

Nie ma żadnych wątpliwości, że artystyczną fotografię można porównywać tylko do malarstwa i grafiki. Obie bowiem bratnie sztuki posługują się wzrokiem jako bezpośrednim odbiorcą wrażeń.

Nie jest malarzem ten, kto nie przeżywa widzianego obrazu, nie jest fotografikiem ten, kto między obrazem widzianym a obrazem utrwalonym nie zostawi swojego przeżycia artystycznego. Dlatego wartość obrazu nie zależy tylko od jakości farb, a piękno fotografiki nie mierzy się doskonałością aparatu.

Nieodzownym warunkiem twórczości jest umiejętność patrzenia i wzruszania się. W dziejach sztuki mamy dużo przypadków, świadczących o tym, że wybitni malarze patrzyli na otaczający świat w sposób szczególny i widzieli w nim to, co narzucała im wizja artystyczna. Dürer na przykład uwiecznił w ludziach piękno męki, Rembrandt utrwalił grę świateł, Michał Anioł moc fizyczną, a Goya porywczość i okrucieństwo. Inaczej można by powiedzieć, że artysta nie ulega natłokowi i przemocy wrażeń wzrokowych, ale wybiera tylko to ze świata otaczającego, co wywołuje w nim wzruszenie. Przecież patrząc na portret Rubensa chciałoby się wykrzyknąć, że w jego epoce nie było zapewne ludzi chudych a w czasach Juliusza Kossaka nie istniały brzydkie konie! Sposób patrzenia i odczuwania świata jest dla każdego artysty cechą szczególną, która nadaje indywidualne piętno twórczości. Nie inaczej jest w fotografice.

Ze współczesnych łatwo na pierwszy rzut oka odróżnić Missona czy Torka od klasycznych dzieł mistrza Bułhaka. Bułhak uznaje i widzi świat zharmonizowany, zgodny, uporządkowany i spokojny. Wydaje się, że ten artysta nakłada okulary, żeby nie pominąć żadnego szczegółu harmonii i ładu, dojrzałości i spokoju. Zupełnie inne zda się spojrzenie na świat Wańskiego; jest ono romantyczne, miękkie, jakby impresywne i zamiłowane w grze świateł. Jest między tymi pracami taka różnica, jaka dzieli klasyka od romantyka. Dlatego fotografie Bułhaka wywołują inne wrażenia, niż prace młodej i bardziej impresyjnej szkoły fotografiki dnia dzisiejszego. Nie można się dziwić, że decydujące znaczenie zawsze będzie miało w fotografice tylko przeżywanie artysty, a nie doskonałość pośredniczenia aparatu. Tym się między innymi tłumaczy, że wybór samego tematu fotograficznego nie ma decydującego znaczenia. Moi uczniowie i znajomi wielokrotnie zadawali mi pytanie, gdzie znalazłem tak „wspaniały“ temat do zdjęcia. Zawsze rozczarowywałem rozmówców, że moje pejzaże pochodzą z okolic Lublina, nie szukałem bowiem wzruszeń w dalekich podróżach, w pogoni za krajobrazem. Niezwykłe zdumienie ogarniało zwiedzających, gdy pokazywałem im na zdjęciach te pejzaże, które widzieli codziennie o 2—3 kilometry od miasta, pozornie szare i nieciekawe, a na fotografiach mające swój urok i wymowę.

Podobieństwo malarstwa i fotografiki pozwala więc na stosowanie tych samych podziałów klasyfikacyjnych; w obu sztukach znajdziemy klasyków, realistów i romantyków, skoro fotografika i malarstwo są bliźniaczymi siostrami, nic więc dziwnego, że fotografia artystyczna walczy o prawa sztuki i prawa te zdobywa. Pamiętamy, że w okresie przedwojennym salony fotografiki cieszyły się niemniejszym powodzeniem, niż inne wystawy plastyków. Uczyły one nie tylko jak należy fotografować, lecz jak patrzeć i przeżywać. W chwili obecnej dźwigania się ze zgliszcz i zniszczenia, polska fotografika winna nie tylko utrzymać prawo do życia i zrozumienia, ale musi dowieść swoich wartości na krajowych i międzynarodowych wystawach.

Dlatego otuchą napawa nas wiadomość o stworzeniu referatu fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Jest to ważny etap prawny, który oddala fotografików od rzemiosła a wprowadza ich formalnie do zaczarowanego kręgu sztuki.

JURAND KURCZEWSKI

Od czucia wzrokowego do obrazu fotograficznego

Każdy obraz fotograficzny możemy rozpatrywać jako pewien układ plam jasnych i ciemnych. Ten układ ma inną wymowę dla fizjologa, inną dla psychologa, a inną dla fizyka. Oczywistą jest rzeczą, że fotografik będzie we wspomnianej grupie reprezentował jeszcze jedno odmienne stanowisko. Zanim przypatrzymy się poszczególnym punktom widzenia, zastanówmy się, czy fotografik powinien znać naukowe poglądy na światło i cień i czy przyniesie mu to jakąkolwiek korzyść. Pomijając kwestię ogólnego wykształcenia, śmiem twierdzić, że poznanie danego przedmiotu z wielu stron daje człowiekowi daleko większą swobodę i rozmach w pracy poważnej, oraz umożliwia mu ciągły celowy postęp.

Isnieją dwie metody badań naukowych tzw. indukcyjna i dedukcyjna. Pierwsza polega na wyprowadzaniu wniosków z eksperymentów i praw prostych o przyczynach ogólnych, druga zaś jest przeciwieństwem pierwszej. W naszych rozważaniach zastosujemy met. indukcyjną, a więc poprzez pojedyncze czucia wzrokowe zajdziemy do postrzeżenia. Czucie jest elementarnym zjawiskiem psychicznym którego cecha charakterystyczną jest to, że powstaje w świadomości za

pośrednictwem narządu zmysłowego. Warunkiem fizjologicznym czucia będzie podrażnienie danego narządu przy pomocy minimalnej siły podniety, zwanej progową. Każde czucie posiada pewne charakterystyczne cechy, których najmniej jest cztery. Są nimi cechy jakości, natężenia, wyrazistości i trwania. Rozpatrzmy je kolejno. Jakość odróżnia od siebie zjawiska elementarne czuć. Te różnice wyrażamy w słowach: czarny, niebieski, żółty itp.

Natężenie mówi nam o jaśniejszym lub ciemniejszym zabarwieniu. Wyrazistość jest cechą czuć dominujących. Trwanie oznacza zjawiska czucia przebiegające w czasie. Pierwsza cecha jakości po dokładnej analizie okazuje się wypadkową trzech cech jakości: barwy, odcienia i barwności.

Po tym krótkim przygotowaniu możemy przystąpić do szczegółowego omówienia jakości wzrokowych. Jeżeli rzucimy okiem na otaczający nas świat, zauważymy, że wzrok nasz odkrywa duże ilości jakości wzrokowych. Oprócz barw postrzegamy całą gamę jasności od jaskrawo białej do smołowo czarnej. Czucia zieloności. czerwoności. białości. szarości reprezentują tutaj elementarne zjawiska psychiczne. Czucia jasności i barwy okazują pewną od siebie niezależność, czego dowodem niezaprzeczonym jest fotografia. Znajdujemy jednak również pewne zależności między barwą a jasnością. które manifestują się w stopniach nasycenia barw. Mówimy o ciemnej zieleni, lekkim różu itd. Po bliższej analizie czuć jasności zauważymy, że rozciągają się one od oślepiająco białej do ciemno czarnej. Język nasz nie posiada odpowiednich słów do oznaczenia poszczególnych przejść. Wiemy natomiast z dokonanych eksperymentów, że czucia jasności osięgają liczbę 700. Bardziej skomplikowaną jest sprawa układu czuć barwnych. Przy dokładnym przyjrzeniu się widmu słonecznemu spostrzegamy, że czerwień przechodzi wolno w barwę żółtą. Jest to pierwszy szereg prostolinijny podobnie jak w czuciach jasności. Od żółtego do zielonego mamy drugi szereg jasności. Przechodząc całe widmo, naliczymy aż cztery szeregi tych czuć. Dotychczas zajmowaliśmy się czuciami barw ze strony tonu barwnego. Ciekawym będzie rozpatrzenie barwy ze strony stopnia jej jasności. Niewątpliwie każdy przyznać musi, że z barw widma najbardziej jasną jest żółta, najciemniejszą fiołkowa. Drugą zatem cechą barwy jest jej odcień, który daje możliwości zestawiać czucie barwy z czuciem jasności. Barwy są przeto mieszaniną barw i jasności. W sumie więc liczba pierwiastków wzrokowych wynosi około 35 tysięcy.

Sprawdźmy teraz zależności jakie panują między bodźcem a czuciem wzrokowym. Według fizyki fale elektromagnetyczne są źródłem światła. Każda fala posiada swoją długość, amplitudę, natężenie i układ. Te trzy zasadnicze cechy odpowiadają trzem cechom czucia barwy. Długość fali promienia czerwonego wynosi około 700 $\mu\mu$ dla prom. fiołkowego 400 $\mu\mu$. Jeżeli będziemy zmniejszali natężenie tych fal. to barwy pociemnieją, jeżeli zaś zwiększali, to jaśnieją.

Uważna obserwacja barw widma wskazuje nam. że stopień ich barwności jest bardzo wysoki w przeciwieństwie do barw spotykanych w przyrodzie czy dziełach sztuki. Zjawisko to tłumaczymy kształtem fali, która w pierwszm przypadku jest złożona, w drugim bardziej prosta. Widzimy stąd że stosunek pobudki do czucia wzroku nie jest wcale prosty.

Powiedzieliśmy, że właściwym bodźcem dla naszego wzroku jest fala elektromagnetyczna. Zmieniajmy zatem podnietę w ramach długości fali. Okaże się tutaj, że wszelka zmiana długości fali świetlnej prowadzi do zmiany barwnego czucia. Ogólne to twierdzenie podlega jednak trzem ograniczeniom. Otóż w widmie wielka ilość barw skupia się na bardzo krótkiej przestrzeni. Po drugie różnice fal powodują różnice barwności. Wreszcie zmieniona długość fali daje zmianę odcienia. Z powyższymi problemami jest związana sprawa natężenia światła, która w widmie zmniejsza się od fal długich ku krótkim. Normalnie więc widmo fal krótkich powinno być najjaśniejsze. Okazuje się jednak, że tak nie jest. Zmiana natężenia wpływa nie tylko na odcień, ale i na barwności czuć. Zbadajmy teraz zależność zachodzącą pomiędzy czuciem wzrokowym a składem światła. Do eksperymentu używamy tutaj barwnych tarcz szybko obracających się na osi. Wyniki, jakie z tymi krążkami otrzymamy, dają się streścić w 3 prawach: 1. dla każdej barwy możemy znaleźć barwę dopełniającą, która zmieszana z zasadniczą w odpowiednim stosunku, daje czyste czucie jasności. 2. Dwie barwy zmieszane, ale nieprzeciwne, dają czucie barwy pośredniej. 3. Jeżeli dwie mieszaniny barw dają to samo czucie jasności lub barwy, to mieszanina tych mieszanin daje indentyczne czucie. Duży wpływ na jakość czucia wykazuje stosunek czasowy i przestrzenny bodźca. Stosunek czasowy wyraża się w adaptacji i obrazach następczych negatywnych, przestrzenny w kontrastach świetlnych i barwach. Prawo adaptacji mówi, że wszystkie czucia barw zdążają do bezbarwności, a czucia jasności do pewnej średniej szarości Te prawa przypominają wymienione już prawa dotyczące mieszania się barw. Skutki adaptacji odczuwamy, wychodząc ze światła dziennego do ciemnego: wszystko wydaje nam się wtedy głęboko czarnym. Jeżeli przystosowaliśmy się do światła zielonego, to następstwem będzie widzenie na czerwono. Przystosowanie do światła żółtego prowadzi do widzenia niebieskiego itd. Jak widzimy, mamy tu do czynienia z obrazami następczymi. Rozmieszczenie podniet wzrokowych w przestrzeni prowadzi do ciekawego zjawiska objętego mianem kontrastu. Plamy świetlne lub barwne umieszczone obok siebie wywierają wzajemne działanie kontrastowe, które możemy wyrazić w następujących prawach: 1. Działanie kontrastu biegnie w kierunku największego przeciwieństwa. np. barwa zielona zabarwia otoczenie czerwono. 2. Działanie kontrastu jest proporcjonalne do położenia kontrastujących powierzchni. Kontrast w liniach granicznych jest zaznaczony silniej. 3. Kontrast występuje najsilniej, jeżeli brak kontrastu świetlnego. 4. Działanie kontrastu potęguje się z nasyceniem barwy wywołującej kontrast. Oko ludzkie zanim doszło do dzisiejszego stopnia rozwoju, ulegało w ciągu wieków stałej ewolucji. Nic stąd dziwnego, że narząd widzenia stanowi starannie wykończony organ. Czucie wzrokowe traktowaliśmy dotychczas w zależności od podniety zewnętrznej, pomijając drugą ważną zależność, jaką reprezentuje anatomia oka. Ten punkt widzenia rzuca nowy snop światła na pewne prawidłowości zachodzące w układzie: czucie — budowa oka. Wspominaliśmy, że przejściu światła do ciemności towarzyszą pewne charakterystyczne zjawiska. Do tej chwili póki fale elektromagnetyczne okazują pewien poziom energii, mamy do czynienia z widzeniem dziennym, poniżej tego poziomu widzenie przyjmuje charakter zmierzchowy. Widzenie zmierzchowe posiada specyficzną własność, którą możemy określić brakiem czuć barwnych. Omówiona przez nas adaptacja oka powoduje wytworzenie widzenia zmierzchowego. Zdarza się, że mamy w pewnych warunkach do czynienia z dwoma sposobami widzenia. Te dwa sposoby muszą więc posiadać odrębne punkty swego umiejscowienia w oku. I rzeczywiście oko składa się z dwu powierzchni, z których jedna umieszczona w środku siatkówki powoduje widzenie zmierzchowe. Wyciągając konsekwentne wnioski z powyższych koncepcyj, dochodzimy do przekonania, że tylko środkowa partia siatkówki daje wrażenia barwne, boczna zaś musi widzieć barwy odmiennie. Proste doświadczenie przekonuje nas o słuszności naszego rozumowania. Jeżeli zasłonimy jedno oko, a drugim będziemy patrzyli w jakiś obrany punkt przed nami i następnie będziemy przesuwali w polu widzenia naszego oka barwny przedmiot, to wtedy zauważymy, że oglądany przedmiot będzie nasamprzód szary, później zabarwiony, a w końcu, jeśli się znajdzie na linii środkowej siatkówki, przyjmuje barwę właściwą. Na podstawie tego eksperymentu przyjąć musimy istnienie aż trzech odrębnych stref w oku. Pierwszą ślepą na barwy, drugą częściowo ślepą i trzecią dającą wszelkie stopnie

barwności. Wypływa stąd, że oko normalne jest wyłącznie dostosowane do widzenia prostego.

Z kolei zajmiemy się rozbiciem barw na proste, z punktu widzenia psychologa, artysty, fizyka i fizjologa. Głównymi barwami psychologa to czerwień, zieleń, żółtość i błękit. Dla malarza-artysty pierwotnymi barwami są: czerwona, żółta, błękitna i biała. Dla fizyka zasadnicze są czerwień, zieleń i mieszanina błękitu z fioletem. Fizjolog uznaje tzw. niezmienne barwy. Są nimi purpurowo-czerwona, błękitno-zielona, żółta i błękitna.

Dla zupełnej orientacji w tworzeniu czuć trudno pominąć w naszych rozważaniach teorię budowy oka. Zwykle porównujemy oko do aparatu fotograficznego. Powieki stanowią w nim pewnego rodzaju migawkę, których zamknięcie powoduje zatrzymanie dostępu światła. Za powiekami mamy automatyczną przysłonę, którą nazywamy tęczówką. Poza tęczówką, w źrenicy znajduje się soczewka, która posiada zdolność akomodacji. Z kolei rozciąga się ciemnia optyczna, której tylną stronę pokrywa tzw. siatkówka (retina). Na siatkówce powstają obrazy. Siatkówkę tworzy rozwinięcie nerwu optycznego w postaci błony. Pod wpływem światła następują w błonie procesy rozkładu chemicznego podobnie jak to ma miejsce w kliszy fotograficznej. Opis powyższy nie wyczerpuje niestety nawet w ogólnikach zawiłej budowy oka, ale umożliwi nam zrozumienie organicznych warunków czuć wzrokowych. Istnieją dwie teorie widzenia dziennego Helmholtza i Heringa. Bardziej odpowiadającym nam będzie pogląd Heringa, który też omówimy.

Hering przyjmuje, że w siatkówce i kontaktującej z nią korze mózgowej znajdują się trzy substancje chemiczne, na które światło działa w różny sposób. Każda z tych substancyj podlega procesom rozkładu i odnowy. Tym dwom procesom odpowiadają dwa rozmaite czucia. Pierwsza substancja daje czucia jasności, druga czucia barwy zielonej i czerwonej, trzecia barwy żółtej i niebieskiej. Wypływa stąd, że w siatkówce może powstać aż 6 czuć zasadniczych. Każda podnieta działa na substancję wywołującą czucia jasności, na pozostałe substancje oddziaływuje tylko bodziec im odpowiadający. Teoria Heringa tłumaczy fakt neutralizowania dwu różnych barwnych promieni, które padają na tę samą część siatkówki. Procesy chemiczne rozkładu i odnowy muszą posiadać charakter antagonistyczny. Dotyczy to promieni zielonego i czerwonego; żółtego i niebieskiego. Gdy podziałamy bodźcem świetlnym wywołującym czucia jasności białej i czarnej na ten sam punkt siatkówki, otrzymujemy w rezultacie szarość. To przemawiałoby, że procesy zachodzące w substancji czuć jasności nie są antagonistyczne. Po dokładnym zbadaniu tego zjawiska okazuje się, że oko podlega wewnętrznym podrażnieniom, które są przyczyną czuć subiektywnych. Dobrnęliśmy do końca naszych rozważań o czuciach. Zapoznaliśmy się z cechami i prawami dotyczącymi czuć wzrokowych a teraz pójdziemy dalej po wytyczonej linii. Omówione przez nas czucia łączą się ze sobą w świadomości, gdy odpowiadające im bodźce występują równolegle. Proces łączenia odbywa się pod wpływem naszego środowiska. Otóż co skojarzy natura, to zostaje związane w postrzeżeniu, czy wyobraźni. Postrzeżenia, które dokonujemy, możemy podzielić na trzy rodzaje: postrzeżenia jakości, przestrzeni i czasu. Postrzeżeniem jakości będzie postrzeganie barwy, postrzeżeniem przestrzennym postrzeżenie położenia, kształtu, odległości kierunku i ruchu, wreszcie postrzeżeniem czasowym będzie rytm, szybkość ruchu. Poznaliśmy etapy powstawania obrazów w naszej świadomości. Każdy motyw fotograficzny przedstawia zespół czuć barwnych jasności, gdy odbitka fotograficzna oddaje ten stan w czuciach jasności. Wszystkich czuć wzrokowych, jak powiedzieliśmy, jest 35 tys., czuć jasności mamy zaś około 700. Oznacza to, że obraz złożony z 35.000 czuć, po zamianie tych na czucia jasności, byłby o 50 razy uboższy w czucia, niż obraz pierwotny. Wiemy, że klisza fotograficzna może pomieścić około 200 różnych odcieni, czyli po sfotografowaniu naszego obrazu skala czuć jest mniej więcej 150 razy mniejsza na kliszy, niż w rzeczywistości. Stosunek ten ulegnie jeszcze większej zmianie, jeżeli zrobimy z kliszy odbitkę. Papier daje około 50 stopni czuć, co w zależności do czuć, które dawał motyw wyraża się liczbą $^{3500}/_{5}$. Na odbitce więc otrzymujemy 700 razy mniej czuć, niż w postrzeganiu bezpośrednim motywu. Wprawdzie w praktyce motywy nie posiadają tak olbrzymiej skali czuć jak nasz teoretyczny motyw, ale tym niemniej liczba wyrażająca stosunek czuć motywu do jego fotografii będzie z reguły wysoka. Te proste obliczenia świadczą, że **fotografia nie jest wcale wiernym odbiciem rzeczywistości.** Możemy śmiało twierdzić, że nasze zdjęcia zmniejszają ilośc czuć, a tym samym zwiększają kontrasty motywów. Te wnioski przemawiają za stosowaniem nasadek zmiękczających „Duto" oraz używaniem papierów o gradacji miękkiej. Szczególnie poleca się fotografującym praktykowanie powyższych reguł przy zdjęciach motywów o dużych kontrastach. Z naszych dociekań wynika, że przy obiekcie, który nie jest zbyt kontrastowym, pożądanym byłoby już zmniejszanie kontrastów.

Porównywaliśmy jasności barw widma i doszliśmy do przekonania, że barwa żółta jest w nim najjaśniejsza fiołkowa najciemniejsza. Na płycie fotograficznej jasności barw przedstawiają się nieco inaczej. Polega to na różnicach energii kwantowej, jakie dostarczają promienie różnobarwne. I znów, żeby oddać realniej stopniowanie jasności barwnej korzystamy z przyrządów fizycznych, jakimi są filtry. Oczywiście z pewnymi zniekształceniami musimy się pogodzić. Może w niedalekiej przyszłości emulsje panchro zdołają pokonać wszelkie trudności i odtworzenie jasności zupełnie nienaganne nie będzie przedstawiało problemu.

W naszych początkowych rozważaniach wyodrębniliśmy jako jedną z cech jakości czucia wyrazistość. Narzuca się tutaj pytanie, czy cecha ta nie jest czynnikiem przyciągającym przede wszystkim naszą uwagę bierną? Sądzę, że tak i cecha ta na obrazach w postaci już złożonej nadaje motywom charakter punktu głównego obrazu.

Motywy, które oglądamy w naturze — nie przedstawiają zespołów czystych czuć wzrokowych, ale są zwyczajnie mieszaniną plam barwnych w różnych stosunkach. Rezultaty tego pomieszania muszą się zgadzać z prawami wymienionymi w rozdziale traktującym o mieszaniu się barw.

Zanalizujmy obecnie prawa adaptacji i kontrastu. Widzenie nasze pozostaje w dużej zależności od kontrastu, jak i poprzedniej adaptacji ogólnej lub lokalnej. Z jednej strony kontrast i adaptacja są antagonistami, z drugiej uzupełniają się. Działanie kontrastu jest zjawiskiem natychmiastowym, adaptacja czasowym. Kontrast różnicuje, adaptacja wyrównuje. Wyniki tego działania pozwalają nam łatwiej rozróżniać przedmioty i zapobiegają znużeniu. Prawa adaptacji i kontrastu mają duże znaczenie przy postrzeganiu motywów, ponieważ zabarwiają je subiektywnie. Jeżeli fotografia jest inna aniżeli było nasze postrzeżenie motywu, możemy liczyć się z działaniem powyższych praw na nasz wzrok.

Jak dalece są subiektywne nasze postrzeżenia, świadczy o tym budowa oka. Trzy strefy siatkówki i trzy różne efekty, jakie otrzymamy działając tym samym bodźcem kolejno na różne części siatkówki, dają najlepszy obraz domniemanej dokładności odtwarzania świata zewnętrznego przez oko. Pod tymi względami przewyższa oko obiektyw naszego aparatu fotograficznego, ale nie możemy zapominać, że końcowy efekt fotografowania, odbitka, jest również bardzo daleką od dokładnej kopii rzeczywistości, za jaką wszyscy ją na ogół uważają. W naszej pogadance poświęciliśmy parę zdań teorii widzenia Heringa. Cóż ona daje fotografii? Pokazuje ona drogę fotografii barwnej i należy przypuszczać, że ludzie naśladując umiejętnie naturę rozwiążą to zagadnienie w zupełności. Wyjaśnić zre-

sztą tu powinniśmy, że dotychczasowe rezultaty zostały osiągnięte na podstawie naszego widzenia. Ze znajomości teorii Heringa fotografik zrozumie zaś procesy zachodzące w oku podczas postrzegania. Mówimy często o postrzeganiu. Na tym miejscu należałoby wyjaśnić, że postrzeżenie czyste polega na uszeregowaniu czuć w myśl praw uwagi. Czy motyw fotograficzny jest czystym postrzeżeniem? Stanowczo nie! Większość postrzeżeń stanowi postrzeżenia mieszane, które są kompleksem elementów uczuciowych i wyobrażeniowych. Postrzeganie stąd jest w dużej części wynikiem działania wyobraźni.

Poddaliśmy rozważaniom wszystkie nas interesujące kwestie związane z czuciami wzrokowymi; staraliśmy się ustalić zależności, jakie można zauważyć w sferze widzenia, nawiązaliśmy wreszcie znane prawa do fotografiki. Ostatecznym rezultatem naszych żmudnych studiów jest prześledzenie dróg wiodących od czucia poprzez postrzeżenie motywu do odbitki fotograficznej. Droga ta, jak widzimy, jest bardzo zawiła. W każdym razie zasługuje ona na uwagę tych wszystkich, którzy trakują foografikę poważnie i pragną zgłębić tajniki tworzenia.

Źródła: Titchener. Podręcznik psychologii.

WŁAD. W. ZABIEROWSKI

O fotografii wojennej

Uwagi i wnioski

Klęska wojny okazała się tematem fotogenicznym. Lata 1914—1918 prawdy tej nie mogły unaocznić tak wyraziście i przekonywująco jak to uczyniło 6 lat drugiej wojny światowej; doskonalsze narzędzie i lepszy materiał znalazły się w rękach wyszkolonych ludzi.

Pojęcie tematu wojennego w fotografii ma już dzisiaj swój zupełnie odmienny aspekt w stosunku do malarstwa o tej samej treści. Trzeba ten moment o tyle mocniej podkreślić, że w fotografii istnieje tzw. malarskie podejście i rozwiązywanie pewnych tematów. Mowa tu oczywiście o malarstwie przedimpresjonistycznym. Dla przykładu bliska malarstwu Kossaków „Kawaleria" N. Witaczyńskiego w „Almanachu Fotografiki Polskiej" — Wilno 1934 r.

Współczesne malarstwo, to które kontynuuje i tworzy postęp w kierunku plamy kolorystycznej (łącznie ze sposobem jej kładzenia) i swoistej deformacji rzeczywistości — zostawia fotografię w miejscu, od którego zresztą sama szybko się odsuwa. I dobrze, że się tak dzieje; zbyt długie styczne wprowadzały monotonię i tarcia.

Pisząc o fotografii wojennej, musimy z konieczności poświęcić najwięcej miejsca najłatwiej nam dostępnym osiągnięciom niemieckim. Ich przemysł fotograficzny, imponująco rozbudowany, ambitny i wszechstronny, docierał do rynków całego świata. Bogata literatura szkoleniowa i specjalna. Fotografujące masy. Organizacja. W wojnie totalnej, w goebbelsowskiej kalkulacji, czynnik ten grał donioślejszą rolę niż się na ogół sądzi i był w pełni eksploatowany.

Do większych, przede wszystkim frontowych jednostek Wehrmachtu, z lotnictwem włącznie, przydzielone były specjalne kompanie propagandowe, w których sprawozdawca fotograficzny (Kriegsberichter) zajmował czołowe miejsce. Zaopatrzony w „szybkostrzelny" aparat, z lunetkowym, a więc przybliżającym i powiększającym poszukiwaczem, oraz w teleobiektyw — tworzył dokumenty działań — wielostronnie i gruntownie wykorzystywane na zapleczu. Temat nie wykluczał nigdy wartości artystycznych obrazu, wartości wypływających z zalet osobistych i fachowego przygotowania autora.

Mówiąc o fotografice winniśmy, zdawało by się, sięgnąć do wojennych numerów „Die Galerie", „Photofreund", „Die Fotografie" czy innych, by tam szukać obrazów z obchodzącą nas tematyką. Pisma te obliczone jednak, choć na dość szerokie, ale zakreślone specjalnym zainteresowaniem grono — nie spełniały by zadania w tych rozmiarach, jakie zakreślała im propaganda. Stąd w ilustracjach tych pism temat wojenny nie był uprzywilejowany [1]). Stąd też fotografie wojenne różnej wartości, przeważnie poprawne, dobre techniczne i dobrze reprodukowane, nierzadko artystyczne, oglądać można było w pismach ilustrowanych, dostępnych najszerszym masom (Die Wehrmacht, Die Woche, Der Adler, Signal, Wiener Illustrierte i innych). Niezależnie od tego ukazywały się często albumowe, czy półalbumowe wydawnictwa jednorazowe, wielo- lub jednotematowe. Jedno z takich wydawnictw, zresztą skromniejszych, wypadnie tu omówić na uzasadnienie pewnych ogólnych tez, nie odkrywczych wprawdzie, ale potrzebnych dla zwrócenia jeszcze raz uwagi na to, że fotografika ma własne, oryginalne i specyficzne możliwości.

Wydawnictwo, o którym mowa — to „Soldatenantlitz in der Schlacht" (oblicze żołnierza w walce) — Berlin Im Propyläen-Verlag, o którym Walter v. Reichenau mówi w pierwszym zdaniu wstępu: „Dies Buch ist ein Werk der PK-Männer meiner Armee". Zawiera 40 fotografij zgodnych z wymownym tytułem.

O tych portretach słów kilka: pokazują one co, w jakich rozmiarach i warunkach, w jakim nasileniu wyrazu, z bezwzględną prawdą potrafi fotografia, a czego nie potrafi ani rysownik, ani malarz. Plastyk czy literat odtwarza lub przetwarza wspomnienie, albo kleci wizję. Fotografujący operuje najrzetelniejszą realnością, choćby trwała ułamek sekundy. To co było, zdawało by się, największą wadą fotografiki — i co przyczyniło się do bezsprzecznie pozytywnych osiągnięć technik swobodnych, wynalazku izohelii i odkrycia bromu-wtórnika — odbijanie tylko rzeczywistości — na tle współczesnych, interpretacyjnych dążeń plastyki — w wypadku fotografii wojennej, i nie tylko wojennej — stało się jej największą zaletą.

Oblicze żołnierza w walce jest najciekawszym obliczem bez względu na to, kim, czym i skąd ten żołnierz jest. Bowiem walka o życie tworzy, na momenty zaledwie uchwytne, najmocniejsze wyrazy i gesty w skali nieistniejącej w innych warunkach. Obraz fotograficzny jest zawsze dowodem prawdy. Prawda w sztuce fotograficznej nie jest złem koniecznym, ale najmocniejszym, niezbędnym jej składnikiem.

O polskiej fotografii wojennej nie da się wiele powiedzieć. Nie widać jej śladów z września. To co ewentualnie zrobiono podczas okupacji, z fotografią partyzancką włącznie — stanowi materiał do osobnego artykułu. Radio powstańczej Warszawy donosiło o filmowaniu i fotografowaniu, ale tragiczny finał powstania zniszczył chyba wszystko co zostało odbite. Pierwsza dywizja im. Tadeusza Kościuszki miała swoją czołówkę filmową; oglądaliśmy dość przeciętne, dokumentarne zdjęcia (Forbert, Zdanowski) rozrzucone po czasopismach (wcześniejsze numery „Odrodzenia", „Żołnierz Polski" i inne). Bogatszy serwis zdjęć wojennych może ilustrować działania jednostek polskich na zachodzie i połud-

[1]) Może jest to zbyt pochopne twierdzenie, oparte na niewielu posiadanych przeze mnie egzemplarzach.

niu — a ponieważ istniały tam korzystniejsze warunki — może dałoby się z tego coś artystycznie trwałego wyłowić. Niestety, prawie nic stamtąd jeszcze do nas nie dotarło.

Dysponujemy nieproporcjonalnie małą ilością materiału porównawczego — wobec niewątpliwych na tym polu osiągnięć Amerykanów, Anglików i Rosjan. Ci ostatni raczej filmowali niż fotografowali. Z krajów anglo-saskich docierają do nas ogólne pisma bieżące i to co w nich znajdujemy z obchodzącego nas tematu, nie uprawnia do żadnych sądów. Mamy jednak pewność, że osiągnięcia muszą być bardzo ciekawe dla interesujących się wynikami fotografii wojennej. Wskazują na to fragmentaryczne, dokumentarne (często barwne) fotografie z działań na Dalekim Wschodzie, w Afryce i Europie. W fotografiach tych nie ma jednak zbliżeń i tych założeń, które nas najbardziej obchodzą. W numerze 3 „Świata fotografii" dr Cyprian pisze o fotografii angielskiej w czasie wojny — co nie jest równoznaczne z fotografią wojenną.

Konkluzja z tych uwag na marginesie fotografii wojennej jest prosta: fotografia musi się stać sztuką par excellence kinetyczną i dynamiczną. Jest do tego i predystynowana i najlepiej wyposażona. Pędzący maszyny i człowiek zmieniający się pod wpływem gwałtowności i różnorodności przeżyć — to jej najpierwsza i najwłaściwsza dziedzina.

Od Redakcji: Pragniemy, by te uwagi były prowokacją do gromadzenia i nadsyłania przyczynków odnośnie fotografii wojennej.

EDMUND ZDANOWSKI

Temat i nagroda

Literatura i sztuki plastyczne odźwierciadlają charakter epoki. Współczesną, tak zw. „nową" sztuką jest fotografika i kinematografia. Obie one rozwinęły się i stały się dostępne dla szerokich mas przez swą atrakcyjność, wypływającą z realizmu, z prawdy dla każdego zrozumiałej.

Atrakcyjność ta stworzyła masę konsumentów produktów sztuki fotograficznej i kinematograficznej, a tym samym umożliwia niesłychanie szeroki rozwój tych sztuk. Przez swą prawdziwą masowość obie one są potężnym narzędziem masowego wychowania. Teraz jasną się staje rola społeczna i znaczenie i ważność fotografika i kinematografika.

Jeżeli dzisiejsza epoka ma być odzwierciedlona w ich dziełach, to autorzy muszą jasno rozumieć najistotniejszą cechę tej epoki i z niej czerpać natchnienie i brać przed innymi tematy do swych prac artystycznych.

Okres wojny minął. Zaistniał okres pracy. Z okresu wojny odtworzyć obrazy w szerokich granicach może kinematografia, w znikomym stopniu może to uczynić fotografika. Kinematografia bowiem dysponuje środkami dla odtwórczej pracy przeszłości i przyszłości.

Okres pracy trwa i fotograficy powinni nim zainteresować się szeroko.

Temat pracy reprezentuje bogaty wachlarz stosunków człowieka do materii.

Jest to dziedzina, w którą polscy fotograficy wkroczyli dotychczas bardzo płytko. Warto i należy weń wejść głębiej: odnaleźć w tych warunkach człowieka, poznać i ukazać jego portret psychiczny, ukazać jego walkę z materią i zwycięstwo nad nią. Jesteśmy dysponentami wspaniałego narzędzia, które wiernie i prawdziwie może uchwycić i zafiksować wielki moment, prawdziwy obraz pięknego zjawiska pracy, jakże zrozumiały dla każdego widza!

W tym zawiera się głównie dzisiejsza rola fotografika i kinematografika, a ich praca — apoteozą ludzkiej pracy. Bo jeżeli praca jest walką o kształtowanie materii, to jest tam i bohaterstwo. Gdzie zaś jest bohaterstwo, tam musi być i apoteoza, która z kolei jest pracą artysty.

Bohaterstwo pracy przejawia się dziś wszędzie! Od uczonego do niewykwalifikowanego robotnika! Szczególnie warto zainteresować się szarymi, bezimiennymi żołnierzami pracy. Znaleźć tam można niewyczerpane bogactwo tematów: od fantastycznego potwora — maszyny, posłusznej ręce robotnika, poprzez rękę z narzędziem do psychicznego wyrazu postaci i twarzy.

Znajdziemy tam ludzi, przewyższających nas siłą woli, cierpliwością i ofiarnością w bezpośredniej walce z materią o wprzągnięcie jej w służbę człowieka, dla jego dobrobytu, dla wygody innych ludzi.

Spotkamy się tam niejednokrotnie z dziecięcym podziwem, z szacunkiem, zrozumieniem i serdecznością dla artysty, co jest wielką nagrodą moralną za pokonanie wszelkiego rodzaju przeszkód, z którymi przyjdzie się zetknąć.

Jest to świat ogromny, ciekawy i bardzo mało przez nas, fotografików, znany.

Zainteresowanie naprowadzi nas konsekwentnie na poszczególne zadania, które stają przed nami. W pracach fotografików dzisiejszych musi odzwierciedlić się we wspaniałej formie praca nad rozbudową i odbudową rolnictwa, przemysłu, ziem odzyskanych i spraw morskich, zabytków historycznych i piękna naszego kraju, oraz obraz dzisiejszego człowieka pracy. Spełniwszy zamierzone zadania potwierdzimy doniosłą rolę fotografiki w odzwierciedleniu tak doniosłej epoki, w uczczeniu bohaterstwa pracy i obowiązku estetycznego wychowywania szerokich rzesz obywateli naszego kraju.

Materiał atystyczny wzbogaci naszą kulturę narodową i ogólnoludzką.

Potwierdzi się nasze znaczenie, jako ważnych i odpowiedzialnych pracowników kultury i sztuki a i może niejeden dostąpi zaszczytu „laureata nagrody artystycznej".

LEONARD SEMPOLIŃSKI

O leice, fajce i innych rzeczach

W długoletnim sporze między zwolennikami a przeciwnikami aparatów małoobrazkowych jako poważny argument tych ostatnich jest mniemanie, iż ze względu na mały format negatywu, nie jest możliwa precyzyjna obróbka wywoływania. Wstęga filmowa zawierająca ok. 40 zdjęć, bez wątpienia, nie nadaje się do indywidualnego wywołania każdej klatki. Następny zarzut, że wyjątkowa gotowość aparatu do zdjęcia i świadomość posiadania dużego zapasu negatywów pobudza do lekkomyślnego pstrykania, co absolutnie nie sprzyja kompozycji „z zastanowieniem". Trzeci, dość słuszny zarzut jest taki, iż z tak małego negatywu nie można uzyskać dużych powiększeń. Są to zarzuty pozornie słuszne. Przy bliższym natomiast opanowaniu aparatu i tech-

nicznego przebiegu wywoływania taśmy negatywnej, musimy stwierdzić, iż przy umiejętnym użyciu wywoływacza wyrównawczego i drobnoziarnistego, wywołanie dobrze naświetlonej taśmy nie jest zbyt beznadziejne. Jedyną „dodatkową" czynnością, jest przestrzeganie bezwzględnej czystości w obróbce taśmy.

Sporządzenie z tak wywołanego negatywu dziesięciokrotnego powiększenia (24×36), nie stanowi trudności. Zresztą, stosując metodę wtórnika, możemy sobie pozwolić na indywidualne opracowanie fotogramu. Konieczność powiększania, moim zdaniem, nie jest wielką wadą małego negatywu, gdyż z większych formatów przeważnie też robimy powiększenia. Jedyną rzeczą, na którą należy zwrócić uwagę, jest takie skomponowanie obrazu, aby nie wymagał zastosowania wycinka.

Jak widzimy, dwie wady aparatów małoobrazkowych nie stanowią wielkiej przeszkody dla fotografa, który należycie opanował swój aparat.

Pozostaje jeszcze problem przydatności aparatu małoobrazkowego dla fotografii artystycznej. Nad tym, chciałbym się głębiej zastanowić.

Bezwzględnie, łatwość wykonania szeregu zdjęć jest dużym niebezpieczeństwem, szczególnie dla lekkomyślnych fotografów. Inaczej się przystępuje do zdjęcia posiadając aparat o dużym formacie i rozporządzając małym zapasem klisz. Wtedy, nawet bez naszej woli, występuje podświadomie konieczność oszczędności, co musi wpłynąć na naszą decyzję celowości wykonania zdjęcia. Przyczyni się to bez wątpienia do większego zastanowienia i co za tym idzie, do lepszej kompozycji. Operując leicą czy podobnym aparatem, nie odczuwamy tego „sknerstwa negatywowego", pstrykając na prawo czy lewo, ile wlezie. Jest to rzeczywiście rzeczą bardzo niebezpieczną, lecz jak zaznaczyłem, jedynie dla lekkomyślnych fotografów. Mimo woli przychodzi mi na myśl różnica, jaka zachodzi między palaczem papierosów a palaczem fajki. Papierosa zapalamy przeważnie dość bezmyślnie, szybko i nerwowo. Fajkę natomiast, trzeba oczyścić, naładować w skupieniu, potem usiłować zapalić, co przy użyciu obecnego tytoniu, (Fajkowy, P. M. T.) wymaga zużycia 5—10 zapałek... Jest to szkoła cierpliwości. Coś jak fotografowanie kamerą 18×24.

Zastanawiając się dalej nad korzystną stroną dużej gotowości do zdjęcia, musimy przyznać, iż bywają częste wypadki, gdy ta zaleta decyduje o dobrej kompozycji obrazu.

Wiemy doskonale, iż „polując" na ciekawe motywy krajobrazu, portretu czy sceny rodzajowej, często kilka sekund stanowi poważną różnicę w układzie figuralnym czy walorowym. Otóż tutaj leica odda nam nieocenione usługi. Fotografia w odróżnieniu od malarstwa posiada, jak wiadomo, wadę dokładnego matowania obrazu w chwili otwarcia obiektu. Nic później przestawić nie można. Jest to wada, ale i zaleta, gdyż dzięki temu zmusza fotografa do uważnej kompozycji, o ile obraz ma coś „mówić".

Malarz może sobie zmieniać i przestawiać poszczególne fragmenty, fotograf — nie. Tutaj zaryzykowałbym twierdzenie, iż kompozycja fotograficzna jest o wiele trudniejszą od malarskiej, ze względu na ułamek sekundy, w którym musimy się zdecydować.

W kompozycji malarskiej absolutnie nie jesteśmy skrępowani czasem. Zarzuty stawiane fotografii w związku z jej „bezmyślnym okiem" objektywu, są o tyle słuszne, o ile fotograf nie umie „patrzeć" i wyłowić te momenty z widzianego obrazu, które chciałby pokazać.

Trudno, fotografika jest w dużym stopniu uzależniona od bezpośrednio widzianego obrazu. Jest to jej wdziękiem i... ratunkiem.

Ostatecznie, podpatrywanie natury i umiejętne oddanie najbardziej pięknych momentów czy fragmentów nie jest objawem zacofania artystycznego, jak nie jest w malarstwie odwaga zachwytu nad dziełami starych mistrzów. Oczywiście, tzw. Natury, będącej niedoścignionym pięknem, nigdy nie będziemy w stanie oddać w jakiejkolwiek formie sztuk plastycznych, gdyż jesteśmy tylko ludźmi...

Umiejętność podpatrzenia i choćby częściowego przekazania swych wrażeń zawsze będzie dążeniem prawdziwych artystów. Cała twórczość artystyczna właściwie polega na możliwie najlepszym oddaniu naszych wzruszeń psychicznych, wywołanych przyczynami często bardzo dziwnymi i subtelnymi.

Używając do wypowiedzenia się „sposobu fotograficznego", trudno nam będzie znaleźć zrozumiałą wymowę uczuć, które dadzą się wyrazić jedynie w muzyce czy poezji. Nie wyobrażam sobie np. „szukania nowych dróg", jak to ma miejsce w obecnym malarstwie. Chcąc powiedzmy wykonać portret kobiety o trzech nogach i jednym oku, trzeba będzie prawdopodobnie użyć zamiast obiektywu — dna od butelki, którą oczywiście, należy poprzednio dokładnie opróżnić... Może i na to przyjdzie moda.

Wracając do tematu, widzimy, że umiejętne wykorzystanie możliwości technicznych wykonania szybkiego zdjęcia, są raczej pomocą dla fotografa, aniżeli przeszkodą.

Nie piszę tego jako bezkrytyczny entuzjasta aparatów małoobrazkowych. Sam często pracuję większym formatem, uznając w całej pełni jego zalety, lecz muszę powiedzieć, że większość z moich udanych zdjęć wykonałem leicą.

Chciałem tylko bezstronnie stanąć w jej obronie i udowodnić, że leica... też jest aparatem i bardzo pożytecznym narzędziem pracy fotografika.

Wywiad z malarzem, który stał się fotografem

(Janusz Podoski, artysta malarz, członek grupy „Bractwo św. Łukasza"; prace swe wystawił wielokrotnie w kraju i za granicą. Obecnie, nie zarzucając malarstwa, otworzył w Warszawie zakład fotograficzny).

— Powiedz mi, Januszu, jak to się stało, że zostałeś fotografem?

— Nie pamiętasz? poniekąd z twojej winy.

— Z mo... ?

— No tak. Namówiłeś mnie, żeby fotografować każdy obraz, opuszczający moją pracownię, pośredniczyłeś w kupnie aparatu, jakiejś starej kamery 13×18. Otóż aparat kupiłem, ale najrzadziej fotografowałem swoje obrazy. Zainteresował mnie problem portretu fotograficznego. Wydawało mi się — do dziś dnia nie zmieniłem zdania — że zagadnienie to nie jest bynajmniej wyczerpane. Określiłem sobie jego założenia mniej więcej w ten sposób: zmusić objektyw do chwytania tylko tego, co chce widzieć oko — nie dopuszczać do rysowania np. ziarna skóry; i światłocieniem rysować bryłę. Zacząłem od fotografowania moich kolegów-malarzy; w r. 1939 miałem ich już wcale pokaźną kolekcję, przeszło sześćdziesięciu; niestety, poszła z dymem podczas Powstania. Fotografowałem innych znajomych. Próbowałem przystosowywać do mojego aparatu różne obiektywy. Najbardziej mi odpowiadają obiektywy syntetyczne — nie lubię ostrego rysunku w portrecie. Lubię natomiast pełną skalę walorów.

— Wymieniłeś dwa założenia swoich poszukiwań: eliminowanie tego, czego wzrok nie postrzega, i rysowanie bryły światłocieniem. Czy nie dorzuciłbyś — zwłaszcza gdy chodzi o portret — momentu psychologicznego?

— Fotografując jak i malując próbuję zdać sobie sprawę z tego, jak mi się mój model czy modelka podoba, nie wnikam dlaczego, i tak jego obraz staram się utrwa-

lić. Nie wgłębiam się w jego przemyślenia i przeżycia. Ale staram się nadać mu jego wyraz osobisty; tak jak go odczuwam.

— Być może dla tego właśnie mogłem napisać kiedyś w „Arkadach", że twoje portrety fotograficzne sprawiają wrażenie fotografij twoich portretów malowanych, olejnych. Czy zgadzasz się z tym?

— Do pewnego stopnia tak. Fotografia jest sztuką. Artysta wypowiada się w niej czy chce czy nie chce, i nieraz wkłada w nią więcej siebie niż modela. A siebie wyraża przecie prawie niezależnie od tego jaką techniką operuje, jakich używa środków. Wybór pozy, takiego lub innego skrótu, a szczególnie oświetlenia z jego różnymi, licznymi a swoistymi zagadnieniami, ustala portret fotograficzny w funkcji mojej estetyki osobistej, moich zainteresowań, moich odczuć, jako jedną wizję, no najwyżej kilka, z pośród nieskończonej liczby możliwych obrazow tego samego modela. Tak samo jak w obrazie malowanym. Skutek musi być podobny, indywidualność twórcy musi się odbić w dziele, zarówno malarskim, jak i fotograficznym.

— Więc znajdziesz w fotografice pole do rozwiązywania zadań artystycznych?

— Gdyby fotografika przestała stawiać mi zagadki do rozwiązywania, przestałbym się nią zajmować. Nie lubię się nudzić.

— Mistrzu kochany, powiedz-no na zakończenie jakieś spostrzeżenie, jakąś myśl, dotyczącą fotografii...

Krótka chwila namysłu. Dobrotliwy, pół-ironiczny błysk w oczach.

„Różnica między fotografią dobrą a bardzo dobrą jest prawie niedostrzegalna... ale bardzo wielka".

Wywiad przeprowadził *J. S.*

OD REDAKCJI

W związku z I Ogólnopolską Wystawą Fotografiki w Poznaniu zamieszczamy w pełnym brzmieniu recenzje (patrz „Głosy prasy"), które ukazały się w prasie codziennej i artykuły recenzyjne nadesłane do redakcji.

MGR TADEUSZ LUBOSIEWICZ

Sztuka i technika

Na marginesie I-ej ogólnopolskiej wystawy fotografiki

Dwieście kilkanaście prac reprezentuje dorobek polskich fotografików i fotografów na wystawie w Muzeum Wielkopolskim. Nie można tego nazwać dorobkiem powojennym. Widać tu niektóre prace znane już przed wojną. Część prac ma być przeznaczona na wystawy zagraniczne. Słusznie więc zauważył dr F. M. Nowowiejski w swojej recenzji, że ocena prac wystawionych obecnie w muzeum winna być i skrupulatna i surowa. Zerwijmy jednak z kompleksem niższości i nie przeceniajmy wartości i poziomu powojennego dorobku fotografików zachodnio-europejskich. Docierają przecież do nas specjalnie fotografice poświęcone różnojęzyczne wydawnictwa, albumy, czasopisma, że wymienię tu tylko szwedzkie, angielskie, francuskie i czeskie. Niestety nie widać wcale rosyjskich — tu więc nie mamy żadnej skali porównań. Przed wojną światowe wystawy urządzane we Francji, Anglii i Stanach Zjednoczonych były obsyłane tysiącami prac ze wszystkich zakamarków ziemi. Po bardzo surowej selekcji dopuszczano do wystawy prac kilkaset, nieliczne z nich nagradzając. Wśród nagrodzonych zawsze było kilka nazwisk poskich. Byliśmy w czołowej klasie fotografików, obok Anglików i Węgrów. Fachowa prasa brytyjska raz po raz zamieszczała artykuły naszych autorów, reprodukcje prac naszych fotografików (Bułhak, Wański), w czasie wojny stale korzystając z prac przebywającego wówczas w Anglii dra Cypriana. Nie jesteśmy więc tam obcy i mieliśmy dobrą markę. Tym bardziej należy teraz dbać o podtrzymanie tej dobrej opinii Zachodu o polskich fotografikach.

Błędem by było nie do darowania, gdyby wszystkie prace z obecnej wystawy miały być obwożone po Europie. Wątpię, czy to jest zamiarem organizatorów. Przypuszczam, że na tych ponad 200 prac znajdzie się przynajmniej połowa, która nam wstydu nie przyniesie na żadnej wystawie.

Z miejsca odrzuciłbym wszystkie — bez wyjątku duxochromy i gumy barwne. Prace — które chyba tylko po to się znalazły na wystawie, żeby przypomnieć istnienie barwnej fotografii. Nie zapominajmy, że w czasie wojny fotografia kolorowa zrobiła na Zachodzie olbrzymi krok naprzód, szczególnie w dziedzinie krajobrazu zimowego. Fotografia barwna coraz bardziej zyskiwała na popularności. Książka Windischa „Schule der Farben-Fotografie" w pierwszym swoim wydaniu w 1940 r. osiągnęła nakład 50 tysięcy egzemplarzy i doczekała się jeszcze dwóch nakładów w czasie wojny. Pamiętamy z przed wojny obrazy tegoż Windischa: „Groedner Joch", „Im Steinernen Meer", „Chiemsee" i inne, Nordhoffa fragmenty i krajobrazy mniejsze. To były prace wysokiej klasy. Lepiej się tedy z naszym skromniutkim i — co tu owijać w bawełnę — niesmacznym dorobkiem duxochromowym jeszcze nie pokazywać na szerokim świecie. Trzeba jeszcze dużo pracować i uczyć się.

Zawiódł także i portret, nie wykraczając poza ramy poprawności zakładowej. Rysia podejrzewam, że pokazał nam „Portret starca", który już był stary (i portret i starzec) w roku Pańskim bodajże 1935. Pokazywanie na wystawach dzieł starych dowodzi jednego: że autor nie ruszył ani kroku naprzód.

Tak się złożyło, że od początku piszę o cieniach wystawy. Są jednak i światła i to mocne światła. Przede wszystkim pejzaże Edwarda Hartwiga z Lublina. Nie są to prace nagrodzone, nie wspomina też o nich w swojej recenzji dr Nowowiejski. Są to jednak zdjęcia piękne Pamiętamy zdjęcia krajobrazowe w filmach francuskich: drzewa, chłostane wiatrem, zdają się poruszać, tworząc fantastyczną masę, gdzie nie odróżnisz wyraźnych, ostrych kształtów. To samo u Hartwiga. Kompozycyjnie obrazy bez zarzutu. Może nieco za dużo świateł, nie zawsze należycie uzasadnionych.

Trudno natomiast zrozumieć, czym się kierowano, przyznając trzecią nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki fotografii „Słoneczna droga" Zdanowskiego. Technicznie obraz bez zarzutu, kompozycyjnie szwankuje. „Słoneczna droga" — blask słońca na wodzie, szeroka płaszczyzna migotliwych błysków jednakowo szeroka na całej swej długości, zupełny brak perspektywy, przez co wydaje się, że droga ta biegnie pionowo. Zatraca się poczucie poziomu. O wiele lepsza jest tegoż autora „Zima nad Bałtykiem 1947 r." Struktura lodu i kry morskiej, uwarstwienie ciężkich

chmur, — kompozycja brył i płaszczyzn — bez zarzutu. Wydobyto tu wszystko, co się da wydobyć z białoczarnej fotografii.

Może będę posądzony o przekorność, ale mam zastrzeżenia i co do pierwszej nagrody Min. Kultury i Sztuki. Poprostu przesunąłbym kartkę z numeru 113 na 112. Praca nagrodzona „W mglistej otchłani" mgr. Obrąpalskiego — jest dziełem niezwykle skrupulatnie wypracowanym technicznie. To już wirtuozostwo techniki, ale kompozycyjnie szwankuje. Zasłońmy łódź z rybakiem, a z całego obrazu zostanie jakaś delikatna mozaika plam marmurkowych: ani mgły, ani otchłani. Bardzo dobry jest natomiast „Poranek" — tegoż autora. Miękko rozpływająca się jasna plama w prawym górnym rogu obrazu nie rozprasza wartości kompozycji, nie razi. Możnaby ją co najwyżej jeszcze lekko przytłumić. „Poranek" jest naprawdę piękny, tak jak piękny i bardzo dobrze opracowany jest „Zmierzch" p. Obrąpalskiej — to już dziedzina zresztą foografii ojczystej i fotomontaż przedstawia nam krajobraz taki, jakiego nie spotka się nigdzie poza Litwą.

Przeważają na wystawie zdjęcia pejzażowe. Celują tu przede wszystkim fotograficy poznańscy, że wymienię tu obok Obrąpalskich Poradowskiego („Lot" — bardzo dobry obraz, szkoda że w zbyt ścieśnionym formacie), którego 3 zdjęcia pejzażu zimowego odznaczają się wysoką klasą i kompozycyjną i techniczną: doskonale uwidoczniona struktura śniegu. Do czołowych pejzażystów zaliczyłbym Stamma („Pierwsze blaski"), Strumińskiego („Wiatr") i Leszczyńskiego („W porcie"), z poza Poznania — Frąckiewicza (Kraków), Brydackiego (Owock. Awersja do sztafażu, stąd z jego pejzażu zieje pustka), Zdanowskiego (Gdynia).

Duży krok naprzód widać w pracach Myszkowskiego („Studium"). W zdjęciach scenicznych — niezastąpiony Maksymowicz („Pagatowicz", „Harnasie").

Bardzo dobre zdjęcia rodzajowe okazał Urbanowicz z Łodzi („Za oknem jest świat") i doskonałe pod każdym względem „Pod murami getta"

Praca, wysiłek ludzki, znalazły swój wyraz w zdjęciach inż. Strumińskiego: jego doskonałą „Pracą" już na zeszłorocznej wystawie żywo interesowali się fotograficy sowieccy, Wawrzyniaka („Łódź") Kornickiego („Wysiłek"), Chmielowskiego („W młynie" — żałować należy, że zdjęcie w tak małym formacie; przy powiększeniu wystąpiłyby dopiero wysokie walory). Ten jednak dział zjawisk jest stanowczo zbyt słabo reprezentowany na wystawie. Następną należałoby nieco unowocześnić tematycznie. Tkwiąc bowiem w błędnym kole „sztuki dla sztuki" — trącimy już nieco myszką, tak samo jak i akademickimi rozważaniami, czy fotografia jest sztuką, czy „tylko" techniką. Zachód już bodaj od dobrych 15 lat przestał się w to bawić, a wcześniej jeszcze Wschód Europy, gdzie poważniejsze problemy więcej jakoś zaprzątały umysły, by tracić czas na jałowe dyskusje, oderwane i nie istotne. Równie dobrze moglibyśmy się sprzeczać o to, czy film zaliczyć do dziedziny sztuki, czy nie, czy architektura — to technika, czy sztuka, czy obie razem, czy wreszcie poniektóry artysta malarz, to naprawdę artysta, czy tylko malarz

Wracając jeszcze do naszej Wystawy — dobrze się stało, że nie poruszano tematów wojennych i z życia okupacyjnego. Wojny mamy już dość. Okupacja? Wyobrażam sobie tę wyzwoloną lawinę cierpiętnictwa na Wystawie! Miły Panie Doktorze, zapomniał Pan, że jesteśmy przecież Polakami. Gdzież nam z czasów okupacji dawać zdjęcia z obozów partyzanckich, z tajnej nauki, z życia zbiorowego. Raz że dokonywanie takich zdjęć nie należało do rzeczy pożądanych i bezpiecznych, a powtóre — myśmy przecież cierpieli.

Reasumując powyższe uwagi, należy Wystawę ocenić dodatnio. Ujemne strony zauważone przez niewątpliwie bystrego i wnikliwego obserwatora, jakim jest dr Nowowiejski, dają się zauważyć w całej dzisiejszej Europie i nie tylko w dziedzinie foografiki. Wolno ale stale, krok za krokiem posuwamy się naprzód. Organizatorom wystawy należy się uznanie za rzetelną pracę i wysiłek i wyrazić nadzieję i życzenie, by przyszła Wystawa Ogólnopolska wykazała nasz niewątpliwy postęp i w dziedzinie fotografiki.

Po Targach Poznańskich, gdzie widzieliśmy zdjęcia z życia naszych pobratymców, należałoby dążyć do zorganizowania Wystawy Foografiki Słowiańskiej, nim ruszymy na podbój Zachodu.

INŻ. DEDERKO MARIAN

Wystawa Fotografiki w Poznaniu 1947

Zawsze ruchliwi Poznaniacy tak jak i po pierwszej wojnie światowej prędko się otrząsnęli i rączo zabrali się do pracy we wszystkich dziedzinach czy to gospodarczej, czy artystycznej czy też kulturalnej. Z dziedziny nas interesującej urządzili już trzecią wystawę, wydają pismo fotograficzne pod względem jakości i objętości jakiej dotychczas nie było, ale co najważniejsze udało się im utworzyć placówkę referatu fotografiki z początku w Poznaniu, a następnie przy Ministerstwie Kultury i Sztuki pod kierownictwem fotografika p. Mariana Schulza. Jest to moment prawie historyczny dla naszej fotografiki, moment wprost nieoczekiwany, który daje nam możność pracować, wiedząc o tem, że jest ktoś u góry, który się nami interesuje, który zawsze nam będzie we wszystkich zamiarach pomagać serdecznie i życzliwie.

Specjalnie przybyłem na wystawę poznańską, właśnie dla salonu fotografiki, a nie z powodu targów, też bardzo ciekawych. Chciałem nawiązać znowu nici serdeczności z tymi dzielnymi Poznaniakami fotografikami dzisiejszymi i odnowić znajomości z przedwojenną starą gwardią objektywu.

Poznań zawsze był dla mnie wspomnieniem jakiegoś specyficznego stylu fotografiki, stylu którym nie tylko wpływał na rodowitych poznańskich fotografów, ale i na tych, których powojenne stosunki do Poznania los zapędził. Robi wrażenie, że w poznańskim powietrzu są jakieś fluidy tej wielkiej indywidualności, jakim był Wański, fluidy, które tworzyły i znowu tworzą w fotografice piękną szkołę poznańską.

I choć ostatnio w pracach Wańskiego widzimy pewne jak gdyby zmęczenie, a nawet jak gdyby oddalenie się od szkoły przez niego natchnionej, jednakże ciągle widzimy jego olbrzymi wpływ pochodzący jeszcze sprzed wojny.

Teraz na czołowe miejsce Poznaniaków wybija się sympatyczna para małżeńska państwa Obrąpalskich. Widzi się w ich pracach wpływ jednej indywidualności na drugą, no i tak być musi, jednakże jak jedna, tak i druga strona bezwiednie broni swej indywidualności jak może. Obrąpalskiego prace są piękne, natchnione, o dużej kulturze i technice, i nagroda słusznie mu się należy, choć inne jego prace wolę od nagrodzonej, w której czuć pewne niedociągnięcie. — Orchideje zaś i fotomontaż jego małżonki są kto wie, czy nie najbardziej błyskotliwe i efektowne z całej wystawy.

Nie chcę wyliczać po kolei każdego z wystawców, jednakże muszę wydzielić takie filary tej wystawy jak

Bogacki, Bułhak, Hartwig, Myszkowski, Poradowski, Schulz, Strumiński, Urbanowicz, rodzina Zdanowskich, Węcławski itd. Wszystkie ich prace stoją na bardzo wysokim poziomie artystycznym i technicznym.

Nie mogę odmówić sobie wymienić dwóch prac Zawadzkiego (w celi) i Makarewicza (poranna mgła). — Prace te skromne co do rozmiarów zrobiły na mnie wielkie wrażenie zupełnej dojrzałości artystycznej i technicznej. Pierwsza przedstawiająca więźnia jest pełna nastroju, druga subtelnością i rozmieszczeniem planu i ślicznego sztafarzu jest zupełnie w stylu Watteau.

Poza tym teatralne zdjęcia Maksymowicza zupełnie są niepodobne do wszelkich tego rodzaju zdjęć, dając samodzielne, jak gdyby oderwane od teatru obrazy.

Co do stylu zdjęć to króluje wszechwładny fotograficzny impresjonizm. Nowej rzeczowości zupełnie nie widać, jak gdyby przestała już istnieć. Ale zdaje się, że tylko u nas w Polsce. Technik szlachetnych bardzo mało. Najlepsze choć technicznie trochę niedociągnięte są gumy Gardulskiego. Kuczyński przysłał swoje przedwojenne prace. Bodzioch lepiejby zrobił dając zwykłe bromy. Poza tym parę technicznych tylko Duxochromów.

Wystawa choć piękna, ale rewelacji żadnej nie dała. Robi wrażenie, że zostajemy jeszcze pod przeważnym wpływem wysiłków przedwojennej fotografii, jak gdyby nie otrząsnęliśmy się jeszcze z okropności przeżytych lat.

Ale Polacy to rogaty naród i zdolny, bardzo zdolny. Toteż wierzę, że my się jeszcze rozkręcimy i że znajdą się na naszych wystawach prace, które znowu wstrząsną nami i pokażą nowe horyzonty naszej kochanej sztuki.

Na wystawie są kolorowe Duxochromy, ale pamiętajmy, że jest jeszcze mocno niezaawansowany Kodachrom już w pozytywie. Przed nami staje otworem nowy świat barw, dla nas dotychczas niedostępny. Przed nami stoi ogromny wysiłek walki z niesmacznym kolorytem i barwnym chaosem jaki widzimy chociażby w wystawionych Duxochromach. — Tutaj jest ogromne pole pracy tak technicznej jak i artystycznej i tutaj musimy skierować wszystkie nasze wysiłki. — Fotografia barwna może nam pozwolić na prace wybitnie piękne, ale przed tym napatrzymy się na tyle obrzydliwej pstrokacizny, że będą chwile, w których będziemy przeklinali, że barwa zabagniła nam nasze wykwintne i spokojne wypowiadanie się w czarno-białem.

* * *

Na marginesie fotokrytyki

Jest taki śmieszny kalambur. Na pytanie co to jest krytyk? — Odpowiadamy, że krytyk jest to taki człowiek, który innych uczy jak trzeba robić to, czego sam zrobić nie potrafi. — Powiedzenie to nie zupełnie jest słuszne, ale przychodzi do głowy zawsze, kiedy czytam napuszone słowa krytyków o przedmiotach, o których mają bardzo słabe pojęcie. Bo można coś nawet bardzo mocno skrytykować, ale niech ta krytyka będzie rzeczowa, oparta na rzeczywistych podstawach. — Ale rzucanie słów ogólnikowych, nie opartych na niczem jest co najmniej śmieszne. Daję tutaj następujące dwa, bardzo charakterystyczne przykłady.

Oto p. St. Strugarek podchodzi w nr. 45 „Słowa Powszechnego", do krytyki ostatniej wystawy poznańskiej z takimi kawałkami. „Największa gałęź sztuki plastycznej — fotografika" itd. No bardzo to nam fotografikom pochlebia, ale czy to naprawdę największa. Jest tam też zasłużony zresztą, choć bardzo tani ukłon w stronę Bułhaka, potem bezkrytyczne wyliczenie nazwisk wystawców oraz miast, skąd przybyły eksponaty, i w końcu bez żadnego uzasadnienia napaść na autora wstępu do katalogu wystawy, wybitnego działacza w świecie fotografii i fotografika p. Mariana Schulza. Przeczytałem uważnie ten wstęp do katalogu i choć dziesiątki lat pracuję w fotografice, kompletnie nie mogę się domyślić o co tu p. Strugarkowi idzie.

Toteż uważam, że nieprzyzwoitością jest stawianie takich zarzutów, nie dając żadnego uzasadnienia.

Znałem kiedyś pewną naiwną i upartą panienkę, która lubiła dyskutować na dość trudne tematy. Ale kiedy na jej apodyktyczne twierdzenia stawiałem pytanie dlaczego, otrzymywałem zawsze odpowiedź dlatego. Czyżby to była bliska znajoma p. Strugarka.

* * *

Druga krytyka p. dr. F. M. Nowowiejskiego w nr. 125 „Głosu Wielkopolskiego" jest innego rodzaju. Wtedy, kiedy pan Strugarek właściwie chwali wystawę, przyczepiwszy się tylko do p. M. Schulza, panu dr. Nowowiejskiemu wszystko się tam nie podoba. Ponieważ wystawa ta ma pójść za granicę, powiada, trzeba stosować do niej jak najostrzejsze kryteria, a tu wszystkie zdjęcia „z punktu estetyki słabe, idą po najmniejszej linii oporu". We wszystkich eksponatach według niego brak kultury, dobrego smaku itp. Po tem, coś tam prawi o naiwnym realiźmie. I w ogóle, ot tak gołosłownie jak stary dziadunio do swoich wnuków. I to wszystko bez żadnego uzasadnienia rzeczowego.

Dalej według zwyczaju wyliczenie eksponatów. I tu na wstępie wielka gaffa. Wysoko stawiam p. Zdanowskiego, ale jego nagrodzona „Słoneczna droga" kompozycyjnie jest rzeczą słabą (wiele gorszą od prześlicznego portretu córeczki). I to głównie dla braku równowagi oraz rzeczywiście budową symetryczną niewskazaną w kompozycji obrazu. Konieczne są pochwały obrazu „W porcie" Leszczyńskiego dlatego, że wyszły na nim ostro i wyraźnie „cyfry i sztandary, tak charakterystyczne w marynarce".

I tak „dookoła Wojtek" aż do końca.

Z każdego słowa bije szalony dyletantyzm, zupełna nieznajomość ani techniki, ani dążeń nurtujących fotografików.

I co za cel takich krytyk. Nic one nikomu nie wskazują, niczego nikogo nie uczą i naprawdę czy nie szkoda papieru i farby drukarskiej.

Bo niech krytyka będzie jak najostrzejszą, niech się nawet myli, ale niech będzie rzeczową, opartą na realnych twierdzeniach, a nie na ochach i achach.

Adw. JAN SUNDERLAND

Wystawa prof. Jana Bułhaka „Warszawa 1945"

(Fragmenty niniejszej recenzji zostały wydrukowane przez „Kuźnicę" w numerze wielkanocnym 1946 r.).

Gdy wchodzimy na wystawę wileńskiego mistrza w warszawskim Muzeum Narodowym, uderza nas od razu jakiś ton szczególny. Temat przecie nie nowy; opracowywali go inni fotograficy, opracowywali malarze, rysownicy i graficy; pokaźną część tej produkcji widzieliśmy w tymże Muzeum na wystawie „Warszawa oskarża". W miarę przechodzenia od obrazu do obrazu to wrażenie jakiegoś odrębnego tonu, jakiejś jednolitości duchowej całej wystawy Bułhaka się wymaga. I wreszcie uświadamiamy sobie, w czym leży sedno sprawy. Tam przeważał pierwiastek dokumentarny; temat ruin i zgliszczy był traktowany przede wszystkim dokładnie i, zwykle, nie-emocjonalnie. I oto przez porównanie dochodzimy do zrozumienia nastroju ruin w ujęciu Bułhaka. Te ruiny są — dostojne. Resztki ścian i kominów, obdrapane, sterczące nad nienazwanymi

zwałami sproszkowanych cegieł i pogiętego żelastwa, stoją dumnie; stoją jak pomniki grobowe nad mogiłami budynków, którymi niegdyś były. I emanuje z nich duch Warszawy — Księżniczki Niezłomnej.

Bułhak komponuje najczęściej za pomocą przeciwstawiania sobie szerokich płaszczyzn, mocno ze sobą skontrastowanych. Niebo gra zwykle rolę akompaniamentu, stwarzając silny nastrój muzyczny (Kościół Zbawiciela). Najsilniejsze wrażenie sprawia cykl obrazów Zamku Królewskiego. Niektóre wywołują jakieś szczególnie mocne skojarzenia muzyczne, jakby marsza pogrzebowego, np. Nr. 34, gdzie rolę ponurych akordów odgrywają ciemne postacie ludzi bez twarzy, ludzi niezindywidualizowanych, ludzi — symboli. A kawały murów — przypadkowe i bezimienne — wznoszą się ku niebu, jako głos, bijący do Pana „z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej".

W niektórych innych obrazach rolę muzyczną grają rytmiczne szeregi kolumn. Gdzie indziej światło boczne ślizga się miękko, wprost melodyjnie, po konturze rzeźby, np. na frontonie Pałacu Rzeczypospolitej na placu Krasińskich (Nr 272), jakby ta rzeźba płaczem upominała się o swoją krzywdę.

Z przedwojennej twórczości Bułhaka pamiętam wspaniały obraz p. t. „Memento": trzy czaszki ludzkie — dwie w głębokim cieniu, trzecia w mocnym świetle, ułożone w piramidę... rzecz, pomimo makabrycznego tematu, miała jakąś barokową bujność przy klasycznej zwięzłości. Do tego dzieła nawiązuje duchowo obecna wystawa.

Warszawa stać wiecznie w ruinach nie będzie. Zbiór obrazów fotograficznych Bułhaka jest dokumentem tej chwili jej życia o wysokiej wartości historycznej i artystycznej.

WŁAD. W. ZABIEROWSKI

Prof. Janowi Bułhakowi

Po obu brzegach Elby pięćdziesiąt kościołów
trzyma niebo nad miastem. Wychodzi się wcześnie
w barokowe uliczki — ku rzece — na połów
słońca, gdy mgłę wysusza. Wspomnienie o Dreźnie.

Wędrówki pod północnym, ruszczycowym niebem,
pejzaże letniej ciszy, tomiki serdeczne,
urodzaje sycące już ziarnem jak chlebem
i białych wież odbicia, dziwnie niebezpieczne...

Są ruiny Ojczyzny i każdy ma własne;
na ślad Starego Miasta także słońce ścieka,
Chrystus niesie wciąż krzyż swój. Myślisz: „zanim zasnę
pokażę co się stało — i zbudzę człowieka".

I tak się szklanym okiem odbija krajobraz,
portrety czasu miększe od przelotu ptaka.
Z każdego patrzy na nas twarz jasna i dobra
i cieszy i naucza wielki trud Bułhaka.

DR MIECZYSŁAW ORŁOWICZ

Niebezpieczne fotografowanie

Centrem Warmii południowej jest Olsztyn, który jako tako wyszedł z wojennej opresji i jest obecnie stolicą województwa, centrem Warmii północnej miasto powiatowe Braniewo (dawniej zwane Brunsbergą) słynne niegdyś z najstarszego kolegium Jezuitów w Polsce Licaeum Hosianum, założonego w roku 1565 przez kardynała Hozjusza. Miasto położone niedaleko morza, posiadało przed wojną blisko 40.000 mieszkańców, od r. 1945 całe leży w ruinie, a ruiny te porosłe trawą robią wręcz tragiczne wrażenie. W kompletnych ruinach leży imponująca gotycka fara z XIV wieku, resztki zamku biskupiego, murów miejskich, wreszcie renesansowego gmachu Kolegium Hozjusza. Wśród stosu gruzów, zaledwie po pięknych kamiennych obramieniach okien domyśliłem się, ze stoję przed ruiną tego stylowego gmachu.

W lipcu 1946 roku zdarzyło się, że z prof. Janem Bułhakiem objeżdżaliśmy Warmię dla pofotografowania jej osobliwości. Naturalnie fotografie robił prof. Bułhak. Ja jako autor przedwojennego „Przewodnika po Mazurach i Warmii" byłem kierownikiem krajoznawczym wyprawy, do której prócz nas dwóch należał jeszcze p. Antoni Sarol i p. Mieczysław Białkowski, kierownicy referatów turystyki w Urzędzie Wojewódzkim i Dyrekcji Kolejowej w Olsztynie.

Rano tego dnia fotografowaliśmy imponującą dawną katedrę kopernikowską we Fromborku, czcigodny zabytek, niestety obecnie bardzo zniszczony.

Następnym etapem naszej tury odbywanej autem Warmijsko-Mazurskiego Związku Popierania Turystyki były ruiny Braniewa. Po godzinnej jeździe w kierunku wschodnim stanęliśmy na doszczętnie zniszczonym dawnym rynku Braniewa. Choć lipcowe słońce prażyło już w godzinach południowych, wśród ruin było pusto jak wymiótł. Nie było u kogo zasięgnąć rady. Ruszyliśmy tedy w uliczki zawalone gruzami na południe od rynku, gdzie sterczała groźnie jedna ściana zburzonej gotyckiej fary. Podobało nam tu się bardzo. Obok malownicza baszta miejska, dalej resztki murów, ogród plebański malinami i porzeczkami gęsto zarosły (owoców było aż czerwono, to też pokrzepiliśmy się nimi w upale nienajgorzej, dziwiąc się, że nie ma amatorów na ich zbieranie) i resztki zamku ciągnęły coraz dalej. Gdyśmy już obeszli i fotografowali ruiny śródmieścia i zwabieni hukiem wodospadu rzeki, skierowali ku niemu swe kroki, zobaczyliśmy ze zdumieniem, że wyjście z uliczki wśród ruin zamyka czerwona chorągiew i trupia czaszka z napisem „Teren zaminowany".

Ponieważ analogiczną chorągiew i napis po przeciwnej stronie wejścia do ruin usunął wiatr, albo też jacyś swawolnicy, w zupełnej nieświadomości grożącego nam niebezpieczeństwa kręciliśmy się samotnie po terenie zaminowanym przeszło przez godzinę. Gdyśmy zaś się dowiedzieli, że to teren zaminowany, byliśmy już poza obrębem niebezpieczeństwa.

Mieliśmy szczęście, nic się nam nie stało, a użyliśmy sobie na malinach i porzeczkach. Wspomnieniem tej przygody jest kilkanaście zdjęć prof. Bułhaka z ruin Braniewa, wśród nich piękne zdjęcia Madonny spoglądającej smutnie z filaru na ruiny fary.

(U. S. I. S.)
(Tłum. HELENA JASTRZĘBSKA)

Amerykańska kobieta w fotografice

Październik, 1946.

Fakt, że Helena Levitt uzyskała w 1946 r. 1000 dolarów, przyznanych jej przez nowojorskie „Museum of Modern Art", za twórczą pracę w dziedzinie fotografiki, wskazuje, że kobiety osiągnęły dużą pozycję w współczesnej fotografice w Stanach Zjednoczonych.

Premia ta, która jest pierwszą tego rodzaju jaka została ustanowiona w Ameryce, umożliwiła Miss Levitt uskutecznienie projektu wykonania serii zdjęć z Nowego Jorku oraz poszczególnych ludzi.

Fotografie Heleny Levitt od dawna już cieszą się uznaniem, ze względu na ich świetne wykonanie, a specjalnie ze względu na zdjęcia dzieci, pełnych uczuciowego podejścia.

Panna Levitt ur. w r. 1913 w Brooklyn New York. Przed 10-ciu laty rozpoczęła prace w dziedzinie fotogragrafiki. Wystawiała swe prace na wielu wystawach w Nowym Jorku, — zdjęcia te były reprodukowane w licznych amerykańskich magazynach, a wybrane jej prace zostały włączone do stałej kolekcji fotograficznej w Museum of Modern Art.

Nancy Newhall, dawny kustosz działu fotograficznego, wyżej wspomnianego muzeum oświadczyła, że kamera Miss Levitt jest rewelacyjnym instrumentem, używanym przez nią z nieznaną dotychczas maestrią.

Przypuszczalnie najbardziej znaną kobietą fotografem z zakresu fotografiki dokumentarnej jest Berenice Abbott. O jej serii zdjęć pt. „Zmieniające się oblicze New Yorku" uzupełnionej w r. 1939 zostało wypowiedziane zdanie, że jest niezapomnianym portretem miasta. Setki prac tej serii wisiały w Muzeum — City New York i setki rozpowszechniane były w szkołach i muzeach.

Ćwiczenia w Paryżu

Berenice Abbot urodzona w Springfield, w stanie Ohio, w r. 1898 — po ukończeniu szkoły w Cleveland i uniwersytetu w Ohio, wyjechała do New Yorku, następnie do Paryża. — Praca w paryskim laboratorium fotograficznym prowadzonym przez Man Ray ugruntowała drogę jej przyszłym pracom fotograficznym. Między r. 1924 a 1929 wykonywała szereg prac w szczególności w zakresie fotografiki portretowej. W r. 1929 powróciła do Stanów Zjednoczonych, gdzie została instruktorką w nowojorskiej „New School for Social Research". Wykonała szereg portretów znanych amerykańskich przemysłowców dla magazynu „Fortune" i urządziła szereg wystaw swoich prac w New Yorku, w San Francisco i Paryżu. W r. 1941 opublikowała „Przewodnik Dobrej Fotografiki". Obecnie pracuje nad stroną naukową i zastosowaniem fotografiki w przemyśle oraz prowadzi prace w „New School".

Przedstawicielka fotografiki dokumentarnej jest Dorothea Lange, urodzona w stanie New Jersey, studia ukończyła w New Yorku. W 17 r. życia postanowiła poświęcić się fotografice, wybierając Kalifornię jako teren swego działania. W r. 1919 po odbyciu licznych podróży po różnych zakątkach świata, osiedliła się w San Francisko. Utworzyła tam pracownię, gdzie pozostawała do r. 1929.

Pierwszą jej dokumentarną pracą był reportaż fotograficzny z obozu „migrant worker" stanu Kalifornia, uzupełniony w r. 1933.

W tym samym roku rozpoczęła prace dla „Farm Security Administration" współpracując z nią ponad 10 lat.

W r. 1940 rozpoczęła prace związane z fotografiką wsi amerykańskiej, ale nie wykonała zamierzonych projektów.

Podczas wojny pracowała wydatnie dla Biura Informacji Wojennych i „War Relocation Authority". Obecnie przebywa w Berkeley w Kalifornii.

Fotografia dokumentarna

Obie Berenice Abbott i Dorothea Lange w zakresie swoich prac osiągnęły lepsze rezultaty od mężczyzn.

Inną wybitną kobietą-fotografem jest Lisette Model. Objektem zainteresowania tej ostatniej jest człowiek. Miss Model jest Wiedeńką, od r. 1939 przebywa w Stanach Zjednoczonych i robi zdjęcia krajobrazów amerykańskich. Jej pierwsza wystawa, zawierała wiele prac wykonanych w Paryżu i Nicy, w r. 1941 wystawia serię zdjęć z Coney Island a w 1942 szereg fotografii ze szkoły murzyńskiej.

Jej fotografie są potężnym dokumentem rzeczowym, realizowane zdjęcia zdają się być oparte na intuicyjnym odczuwaniu i stale są rejestrowane przez wrażliwą soczewkę jej aparatu.

Wyniki jej prac są też włączone w stałą kolekcję „Museum of Modern Art".

Również wybitną amerykańską kobietą fotografem jest Louise Dahl-Wolfe. Jest ona czołową jednostką w zespole fotografów magazynu „Harper's Bazaar". Mrs. Dahl-Wolfe studiowała malarstwo w kalifornijskiej Szkole Sztuk Pięknych, uczęszczała zaś na uniwersytet w Columbii. Pracowała jako dekorator wnętrz w San Francisko i New Yorku. W r. 1935 zwróciła swe zainteresowanie ku fotografice, wykorzystując swój aparat do zdjęć wnętrz.

Dokonała szereg wspaniałych zdjęć z górzystego terenu w stanie Tennessee; niektóre z nich zostały włączone do zbiorów „Museum of Modern Art". Jej prace są uważane za bardzo dobre; nie tylko prace czarno-białe, ale i fotografie kolorowe.

Barbara Morgan, jest znaną na polu fotografiki tańca. Jej książka opublikowana w r. 1941 pt. „Martha Graham" jest godną uwagi ze względu na fotografię interpretującą tańce współczesne w Stanach Zjednoczonych. W tych pracach usiłowała oddać raczej wizualną anizeli literacką interpretację tańca.

Sprzeciwiała się intencjom ogólnie rozpowszechnionym utrwalania tancerzy w ruchu w jakim oko ludzkie podchwycić nie jest w stanie, stojąc na stanowisku, że ruch zawiera oznaczoną estetykę i walor ekspresyjny. Jej książka była jedną z pierwszych dającą całkowity obraz fotografiki tańca.

Kobiety-fotografowie na froncie

Jedne z najbardziej znamiennych fotografii zostały wykonane podczas wojny bądź to na linii frontu bądź też na zniszczonych obszarach poza frontem. Na tym polu wybiły się 3 kobiety — Therese Bonney, Margaret Bourke-White i Jackie Martin.

Therese Bonney urodziła się w Syracuse w stanie New York; uzyskuje stopień naukowy na uniwersytecie w Kalifornii i dyplom nauczycielski w Harvard, następnie udaje się do Paryża, gdzie uzyskała doktorat w Sorbonie. Większą część swego życia poświęciła kulturalnej współpracy i wymianie informacji między Francją a Stanami Zjednoczonymi.

W roku 1919 zapoczątkowała wymianę korespondencji poprzez Amerykański Czerwony Krzyż — między dziećmi francuskimi a amerykańskimi. W r. 1920 Miss Bonney wydała szereg książek wraz ze swoją siostrą Luisą, za pomocą których starały się zapoznać Amerykę z kulturalnymi dziedzinami Francji.

W r. 1934 w setną rocznicę śmierci Lafayette'a zostały wybrane jej prace przez National Museum of France i włączone do kolekcji amerykańskiej. Za te prace fotograficzne została odznaczona Legią Honorową. W następnych latach została dyrektorem „Maison Française" fundacji Rockefellera w New Yorku, kontynuo-

wała swe dzieło, wystawiając prace amerykańskie wedle najlepszych wzorów kulturalnych Francji.

Na wykonanie pierwszych prac fotograficznych Miss Bonney wpłynęło „News-service photographers", któremu podlegała. Jej pierwszym obszerniejszym projektem były prace związane z kulisami Watykanu.

Praca ta została omówioną w 10-stronnicowym artykule, który ukazał się w magazynie w „Life" i który w roku 1939 został opublikowany w formie broszury.

W r. 1930 Miss Bonney była obecną w Finlandii przy rozpoczęciu wojny rosyjsko-fińskiej, dokąd udała się celem przygotowania prac fotograficznych w związku z „Olympic Games". — Wspaniałe wyniki jej prac w najtrudniejszych i najniebezpieczniejszych okolicznościach spowodowały przyznanie jej odznaczenia (Białej Róży), jednego z najwyższych odznaczeń Finlandii.

Therese Bonney była też jedyną kobietą-fotografem biorącą pośredni udział w walkach Francji. Współpracowała z amerykańskim Czerwonym Krzyżem na okupowanych terenach i była członkiem instytucji założonej przez Anne Morgan — „American Friends of France".

W r. 1940 powróciła do Stanów Zjednoczonych. — Jej prace były wystawiane w Library of Congress w Waszyngtonie, następnie w New Yorku w „Museum of Modern Art".

W 1941 r. powróciła do Europy, objeżdżając Portugalię, Hiszpanię, Finlandię i Anglię. Jej najwybitniejszą pracą była książka „Europe's Children" (Europejskie dzieci) z serią fotografii „w cztery oczy" — z terenów wojennych, opublikowana w r. 1943.

Jest to jedna z najbardziej żywotnych i graficznych prac przedstawiająca dewastacje wojenne, nie związane jednak z żołnierzem na froncie, lecz dzieckiem na zniszczonych terenach poza linią frontu.

Margaret Bourke-White występowała jako fotograf przemysłu i fotografii dokumentarnej, pracowała dla magazynów „Fortune" i „Life". Od 1929 r. była jedyną kobietą korespondentem — fotografem lotnictwa Stanów Zjednoczonych, podczas ostatniej wojny.

Miss Bourke-White urodzona w New York w r. 1906 była od 1927 „camerawoman" i jest dobrze znaną ze swych zdjęć związanych z przemysłem w Stanach Zjednoczonych, Kanady, pewnych części Południowej Ameryki i Rosji. Napisała i ilustrowała wiele książek jak „Eyes on Russia" (Oczy zwrócone na Rosję) w r. 1931 „U. S. S. R." — w r. 1934 „You Have Seen Their Faces" (Widziałeś ich twarze) „North of the Danube" (Północna część Dunaju) i „Say, Is This the U. S. A.?" (Powiedz czy to Ameryka) — współpracując z pierwszym mężem, autorem „Erskine Caldwell".

Dwie czołowe korespondentki wojenne

Prace Miss Bourke-White, jako korespondenta wojennego skierowały ją do Anglii, Północnej Afryki i Europy. W r. 1944 opublikowała „They Call it Purple Heart Valley" znamienną pracę z dziedziny fotografiki z frontu włoskiego. W połowie r. 1946 udaje się do New Delhi w Indiach pracując dla magazynu „Life".

Jacke Martin jest drugą czołową korespondentką fotografem. Była ona pierwszą oficjalną kobietą fotografem pomocniczego wojskowego korpusu kobiecego. W r. 1942 przez wiele miesięcy mieszkała w barakach przy szkole korpusu w Des Moines, Iowa. Była ona pierwszą amerykańską korespondentką wojenną z terenów walk w południowej Francji. Przez 3 miesiące pracowała w terenie najwięcej o 5 mil (8 km) oddalonego od linii frontu.

Born Cecilia Martin urodzona w Pittsburgh w stanie Pennsylvania, ukończyła wyższą szkołę w Waszyngtonie D. C. Wyjechała do Syracuse celem uczęszczania na uniwersytet, gdzie pozostała tylko jeden rok. W r. 1923 zajęła się pracą fotograficzną dla prasy a w r. 1926 pracowała dla „Underwood News Service" w Waszyngtonie. Była pierwszą kobietą wydawcą wielkiego fotograficznego dziennika stolicy.

W r. 1942 Miss Martin odbyła lot do Brazylii wraz z autorką prac o awiacji Alice Rogers Hager, obecnie prezesem „Womens National Press Club". Trasa wynosiła 15.000 mil (24.000 km). Wydaje książkę "Frontier by Air" opisującą podróż.

W uznaniu jej prac uniwersytet w Syracuse przyznaje jej odznaczenie połączone z premią. Miss Martin jest jedyną kobietą, która otrzymała tego rodzaju premię.

Z początkiem 1946 r. Miss Martin rozpoczyna prace dla International News Photos (Międzynarodowe Nowości Fotograficzne) robiąc zdjęcia sławnych ludzi jak Claire Booth Luce, Bernarda Barucha i Andrzeja Gromyko.

Wspólnie z Alice Hager opracowuje drugą książkę. W październiku 1946 r. wygłasza szereg odczytów we wschodniej i południowo-zachodniej części Ameryki — na temat swych doświadczeń wojennych.

INŻ. EUGENIUSZ SZMIDTGAL

Fotografia krajobrazu górskiego

Liczne rzesze entuzjastów odbywają o różnych porach roku wędrówki po grzbietach, puszczach i łąkach górskich, by podziwiać piękno gór.

Góry, te odwieczne twory przyrody, szczodrze pozwalają człowiekowi czerpać ze swej przebogatej skarbnicy niezapomniane wrażenia estetyczne, to też dążenie do utrwalenia wzrokowych wrażeń, doznanych w obliczu majestatu gór, datuje się od tak dawna, jak turystyka górska. Nic dziwnego też, że od czasu powstania fotografii, kamera fotograficzna stała się nieodłącznym niemal towarzyszem turysty w jego górskich wędrówkach.

By jednak zdjęcia fotograficzne, przywiezione z gór, nie przysporzyły rozczarowań, musi nasz fotograf nie tylko odczuwać w całej pełni piękno krajobrazu, lecz także posiadać pewne umiejętności, którym postaramy się tu poświęcić trochę miejsca i uwagi.

Wszystko, co się na normalnym zdjęciu krajobrazowym znajduje, dzielimy według odległości od aparatu na plany: przedni — najbliższy, środkowy wzgl. środkowe, i ostatni — najdalszy. Zwykle plan ostatni stanowi niebo, środkowe — odległe góry, lasy, łąki itp., wreszcie plan przedni, wszystko, co się w bezpośredniej bliskości aparatu znajduje, jak istoty żywe, rośliny, przedmioty martwe.

Ostatnim planem zdjęć krajobrazowych zwykle jest niebo. Jeżeli głównym przedmiotem naszego zdjęcia ma być jakaś odległa partia terenu, a więc widok w ścisłym tego słowa znaczeniu, niebo jest nawet prawie nieodzowne, jako jedyne tło, od którego, powiedzmy, odległe grzbiety górskie mogą się wyraźnie odcinać, bez uszczerbku dla swego wyniosłego wyglądu.

Najlepszym tłem dla fotografowanego krajobrazu jest niebo wówczas, o ile nie jest zachmurzone ani zamglone, lecz występują na nim niezbyt gęsto skupione, a dobrze odcinające się od błękitu nieba, majestatyczne kłębiaste obłoki.

Niewątpliwie, na zawołanie fotograf, nawet najlepszy, tego nie wyczerpuje, tak samo jak nie stworzy pogodnego nieba w czasie deszczu, ale warto znać odnośne zwyczaje górskiego nieba. Otóż w lecie takie obłoki

mamy przeważnie w rannych i popołudniowych godzinach, bezpośrednio przed i po przeminięciu południowego upału. Wcześnie rano i późno wieczorem w pogodne letnie dni mamy niebo całkiem bezchmurne, zaś w czasie upału południowego obłoków jest częstokroć za dużo. W okolicy horyzontu wtedy one zupełnie zasłaniają błękit, a ponadto występując w warstwach jeden nad drugim, rzucają na siebie wzajemnie cień i uzyskują częściowo w miejsce białego ponuro szare zabarwienie.

Wszystko to, jak i inne jeszcze czynniki, o których będzie mowa, przemawia za tym, by zdjęć krajobrazowych w górach dokonywać we właściwych porach dnia, tzn. unikać okresu południowego upału.

W razie znacznej wysokości w stosunku do położenia fotograficznego, może przedmiot zdjęcia zasłaniać znaczną część nieba, i w wypadku takim obecność obłoków na niebie nie jest konieczna. Jeżeli jednak układ naszego zdjęcia jest tego rodzaju, że obejmuje dużą przestrzeń nieba, ożywienie jego obłokami zawsze podnosi efekt zdjęcia.

Plamy środkowe — mniej lub więcej odległe partie terenu, mogą w fotografii górskiej odgrywać rolę tła dla motywu przednioplanowego, stanowiącego przedmiot główny naszego zdjęcia. W wypadku tym możemy mu zbytniej uwagi nie poświęcać, gdyż odgrywana przezeń rola tła każe go oddać właśnie w sposób mglisty i niezbyt ostry. W warunkach tych możemy przyjąć, że każdy fragment krajobrazu górskiego będzie jako tło dostatecznie efektowny, bez względu nieomal na jego ukształtowanie i oświetlenie.

Odmiennie się jednak rzecz przedstawia przy zdjęciach widokowych w ścisłym tego słowa znaczeniu, tj. wtedy, gdy właśnie odległa partia terenu ma być głównym przedmiotem naszego zdjęcia. W wypadku takim bowiem poświęcić trzeba wiele uwagi wyborowi nie tylko samego motywu, lecz także warunków zewnętrznych, które by pozwoliły z motywu wydobyć maximum efektu.

Należy tu w pierwszym rzędzie dobór odpowiedniego oświetlenia któreby w sposób plastyczny obrazowało bryłowatość terenu. Najbardziej plastyczne oświetlenie mamy wowczas, gdy występują na zdjęciu obok części terenu oświetlonych słońcem także zbocza wzgl. zaklęśnięcia zacienione. Możliwe to jest, oczywiście, tylko przy pogodzie słonecznej, a poza tym, gdy słońce nie znajduje się zbyt wysoko. Ważnym też jest, by słońce nie świeciło w kierunku zgodnym z kierunkiem naszego zdjęcia, lecz z boku, lub nawet od strony przedmiotu ku naszemu stanowisku.

Występowanie na zdjęciu możliwie dużych partii cienia, jako przeciwwagi dla miejsc oświetlonych, szczególnie jest ważne przy krajobrazie śniegowym, to też można przyjąć jako zasadę, że krajobraz zimowy należy fotografować o ile możności pod światło. Natomiast warunek dostatecznie niskiego położenia słońca spełniony jest przy pracy w godzinach rannych i wieczornych, z wyłączeniem pory południowej.

W zimie wcześnie rano mamy ponadto do czynienia częstokroć z wysoce fotograficzną okiścią, zdobiącą gałęzie drzew itp. przedmioty, w godzinach zaś późniejszych, gdy tylko przygrzeje słońce, okiść znika. W lecie w okresie południowego upału gromadzi się na niebie częstokroć nadmierna ilość obłoków, które nie tylko zmniejszają wartość nieba jako części składowej naszego obrazu, lecz także rzucają bardzo niepożądane cienie na zbocza górskie. Większa ilość takich cieniów stwarza krajobraz plamisty, na który szkoda w ogóle błony.

Przytoczone argumenty powinne być dla fotografa górskiego dostatecznym bodźcem by w godzinach najodpowiedniejszych dla fotografowania — około 7—10 rano, znajdował się już na miejscu pracy, a nie grzebał się w schronisku.

Jeśli chodzi o porę roku do fotografii górskiej, zarówno lato jak i zima mają swe zalety, znane i cenione przez miłośników górskiego krajobrazu. Na ogół jednak nie jest należycie doceniana i wykorzystywana pora wiosenna, gdy na zboczach i w żlebach zalegają jeszcze płaty śnieżne, pora, dostarczająca motywów o najwyższej wartości artystycznej.

Przy zdjęciach widoków odległych warunki zewnętrzne powinne być ponadto tak dobrane, by fotografia należycie uwypuklała element wysokości i odległości, te dwa podstawowe składniki piękna górskiego krajobrazu.

Wysokość odległych szczytów wzgl. grzbietów, najlepiej jest zaakcentowana, jeżeli dokonujemy zdjęcia ze stanowiska odpowiednio niżej położonego, tak, by te szczyty wzgl. grzbiety wyraźnie górowały nad otoczeniem i dobrze odcinały się sylwetką na tle nieba. Góry, oglądane z lotu ptaka, na tle niższych partii terenu, nigdy efektownie nie wyglądają. Nie należy jednak nadmiernie obniżać swego stanowiska, gdyż przesada w tym kierunku przy równoczesnym zbliżeniu się do objektu może zanadto zniekształcić perspektywę i strzelistej turni nadać wygląd nieciekawej kopy.

Doskonałym środkiem pomagającym w oddaniu wysokości odległych partii terenu są też powierzchnie jezior lub mgły, kłębiące się w dolinach. Szczególnie mgły przecinające warstwę zbocza odległych szczytów doskonale podkreślają ich wysokość i motyw taki może być zaliczany do najwdzięczniejszych trofeów, jakie fotografowi z górskiej wędrówki w ogóle udaje się przywieźć. Dla uwidocznienia rozciągłości krajobrazu w głąb posługujemy się zwykle perspektywą powietrzną albo geometryczną.

Perspektywą powietrzną nazywamy zamglenie i zblednięcie poszczególnych planów krajobrazu w miarę oddalenia się od stanowiska fotografującego. Zjawisko to szczegółowo zostało omówione w Nrze 3 „Świata Fotografii", to też tutaj wspomnimy tylko pokrótce, że perspektywa powietrzna doskonale ilustruje rozciągłość krajobrazu w głąb w wypadkach zdjęć pod światło. Przy oświetleniu tylnym (od strony kamery), lub bocznym z przewagą tylnego, wydobycie pełnego efektu perspektywy powietrznej prowadzi do nadmiernego zamglenia odległych planów, to też przy oświetleniu takim zwykle eliminujemy nadmierną perspektywę powietrzną za pomocą filtrów żółtych lub nawet czerwonych, zaś rozciągłość krajobrazu w głąb ilustrujemy za pomocą perspektywy geometrycznej.

Perspektywa geometryczna jako czynnik obrazujący odległość polega na tym, że przedmioty o wiadomej wielkości, umieszczone pomiędzy naszym stanowiskiem a odległym przedmiotem zdjęcia, w miarę oddalania się od kamery wypadają na zdjęciu coraz mniejsze.

Najlepiej spełniają te zadanie twory geometryczne o wymiarach ściśle wiadomych, jak drogi gruntowe lub płaty biegnące w głąb krajobrazu, domki, stogi siana lub t. p. Ale nawet twory o rozmiarach w przybliżeniu tylko wiadomych, jak drzewa, krzewy, stada bydła, rozsiane w głąb krajobrazu, przy pomocy swych rozmiarów doskonale ilustrują odległość.

Jak z powyższego wynika, zobrazowanie rozciągłości krajobrazu w głąb za pomocą perspektywy czy to powietrznej, czy też geometrycznej, wymaga umieszczenia na zdjęciu pomiędzy planem przednim a odległymi przedmiotami zdjęcia możliwie znacznych partii terenu. Najlepiej jednak to wykonywać w sposób dyskretny, by te plany pośrednie nie wchodziły na tło nieba, ani też nie zasłaniały głównego przedmiotu zdjęcia.

Plan przedni jest nieodzowną częścią składową zdjęcia krajobrazowego, i to bez względu na to, czy przedmiotem głównym zdjęcia jest właśnie fragment przednioplanowy, czy też odległa partia terenu.

Fakt ten należy specjalnie podkreślić z uwagi na to, że podziwiając jakiś odległy krajobraz w górach, właśnie staramy się obrać takie stanowisko, by nam żadne przedmioty przednioplanowe nie wchodziły w pole widzenia, a tym bardziej już nie odrywamy wzroku od pięknego widoku, by spojrzeniem objąć kawałek murawy pod nogami.

Otóż takie potraktowanie widoku górskiego w fotografii byłoby zasadniczym błędem i w efekcie dałoby zdjęcie dla oka niezadawalające. Dopiero wprowadze-

nie na zdjęcie kawałka gruntu leżącego w bezpośredniej bliskości aparatu, wraz ze znajdującymi się na nim przedmiotami, nadaje obrazowi pewien sens, ożywia go i uzmysławia proporcje.

Bez względu na to, na jakim planie znajduje się przedmiot główny zdjęcia, na planie przednim mogą być umieszczone wszelkie szczegóły, charakterystyczne dla danego krajobrazu.

Należą tu w pierwszym rzędzie motywy roślinne — źdźbła trawy, drzewa, krzewy, ich fragmenty albo grupy lub t. p. Same przez się mogą stanowić nader wartościowe tematy przednioplanowe, a cóż dopiero w zimie, gdy przystroi je puszysta okiść śnieżna lub szron.

Puch śnieżny, czy to w postaci okiści, czy też w postaci gładkiego kobierca, przeciętego śladami narciarskimi, ptasimi, lub t. p., również dostarcza doskonałych tematów. Dalej wymienić należy ludność miejscową oraz jej zajęcia, obyczaje, budownictwo itp.

Ale przecież górskie schronisko, przytulone do skał dla ochrony od wichrów, albo turysta w terenie, to niewątpliwie również zjawiska charakterystyczne dla górskiego krajobrazu. To też motywom turystycznym należy również przyznać pełne prawa obywatelskie.

Jeżeli umieszczamy na zdjęciu krajobrazowym osoby, nie powinne one, oczywiście, demonstrować przed obiektywem swych wdzięków, co zwykle nazywamy pozowaniem, lecz powinny być zajęte swemi czynnościami.

Zajęcia charakterystyczne miejscowej ludności górskiej, to sianokosy, wypas bydła, spław drzewa, i wiele innych, znanych każdemu miłośnikowi gór. Należą one do najwdzięczniejszych tematów przednioplanowych.

Turysta w górach również może wykonywać cały szereg czynności, uzasadniających jego pobyt w danym miejscu. Czynności te są również dobrymi tematami przednioplanowymi, czy to będzie wspinaczka, czy zwykły marsz, czy majstrowanie przy ekwipunku, czy oglądanie widoków.

I tak bardzo efektowny jest sznur narciarzy, pnących się ku szczytom po śnieżnych zboczach. Ale i figura samotnego turysty, zwykle towarzysza wędrówki, oglądającego krajobraz, to dobry i łatwo dostępny motyw przednioplanowy dla odległego widoku. Taką samotną postać najlepiej jest umieścić na boku zdjęcia, tyłem ku bliższej krawędzi zdjęcia, twarzą ku oglądanemu widokowi.

Jest rzeczą oczywistą, że motywy regionalne, zarówno jak i turystyczne, nie wymagają koniecznie obecności ludzi na zdjęciu. Przecież kopica siana od razu nam wskazuje, że mamy do czynienia z sianokosem, zaś para nart wbitych w śnieg, wskazuje na bytność narciarza. To też, jak widzimy, wyliczenie wszystkich możliwych tematów przednioplanowych fotografii górskiej jest niewykonalne i właśnie wykorzystanie ich jest zasadniczym probierzem inwencji i artyzmu fotografującego.

Dla ścisłości wypada od razu zastrzec, że tworów obcych krajobrazowi na zdjęciu umieszczać nie poleca się, bez względu, czy to będzie przedstawiciel miejscowej ludności w wielkomiejskim stroju, czy turysta w stroju wizytowym lub co gorsza kąpielowym, czy budynek w miejskim nowoczesnym stylu, czy wreszcie niezliczone inne błogosławieństwa techniki XX stulecia.

Na zdjęciu krajobrazowym wymaga zwykle ostrości rysunku główny przedmiot zdjęcia, oraz wszystko, co leży przed nim. Tło, leżące za głównym przedmiotem zdjęcia, powinno mieć kontury lekko zatarte, by przedmiot główny jak najlepiej się odeń odcinał.

To też zdjęcia, których przedmiot główny leży na planie przednim, wykonujemy przy nastawieniu obiektywu właśnie na plan przedni, przy przesłonie około 1:4.5, zależnie od rozciągłości przedmiotu w głąb i stopnia nieostrości, jaką chcemy nadać tłu.

Przy zdjęciach górskich, których przedmiotem głównym są odległe partie terenu, nastawiamy obiektyw na nieskończoność lub prawie nieskończoność, zaś przesłaniamy w stopniu niezbędnym dla uzyskania dostatecznej ostrości na planie przednim. Przesłaniać musimy tym bardziej, im dłuższa jest ogniskowa obiektywu w stosunku do formatu, oraz im bliżej aparatu znajduje się przedni plan.

W najbardziej niekorzystnych wypadkach dla uzyskania należytej głębi ostrości, zmuszeni jesteśmy pracować otworem obiektywu 1:9, lub nawet mniejszym, co szczególnie w połączeniu z filtrem powoduje konieczność długiego naświetlania. A że u turysty, zmęczonego podejściem, zwłaszcza na nartach, szczególnie łatwo o drgnienie rąk w czasie ekspozycji, należy się pogodzić z faktem, że do zdjęć tego rodzaju może być potrzebny statyw. O ile się statywu przy sobie nie ma, albo nie chce się go użyć, trzeba zawsze przed dokonaniem zdjęcia odczekać jakiś czas w miejscu dla uspokojenia akcji serca, a co za tym idzie, nadmiernego drżenia rąk.

Zdjęcia krajobrazu górskiego w większości wypadków wymagają użycia żółtych filtrów. Bliższe szczegóły o zastosowaniu i działaniu filtrów podane zostały w numerze 3 „Świata Fotografii", to też tu ograniczymy się tylko do stwierdzenia, że filtry żółte wzgl. czerwone przyciemniają błękit nieba i osłabiają perspektywę powietrzną. Wobec tego do zdjęć pod światło, oraz do przednioplanowych, stosuje się filtry tym gęściejsze, im bardziej są zamglone odległe plany.

Zdjęciom krajobrazowym, zwłaszcza odległym, stawiane są na ogół dość znaczne wymagania w zakresie ostrości, co może powodować pewne trudności, szczególnie w wypadku pracy na małych formatach, przeznaczonych do znaczniejszych powiększeń.

Dla uzyskania zdjęć przydatnych do powiększeń, poleca się w pierwszym rzędzie stosować błony o najwyższej zdolności rozdzielczej, a więc drobnoziarniste i o cienkiej emulsji. Oczywiście, ostrość obrazu w dużej mierze zależna jest też od obiektywu, który powinien być dobrej marki i starannie utrzymany, a więc nie porysowany i czyst. W zakresie korekcji barwnej wymagamy, by nasz obiektyw był skorygowany na wszystkie barwy światła. Warunkom tym odpowiadają z całą pewnością tylko fabrykaty nowoczesne, gdyż wśród fabrykatów dawniejszych można jeszcze spotkać obiektywy, nie uwzględniające istnienia czerwieni w świetle dziennym, które w połączeniu z pomarańczowym a tymbardziej czerwonym filtrem dają obrazy niedość ostre.

O ile stosujemy filtr niedokładnie wykonany, a więc o ściankach niedość płaskich wzgl. niedość równoległych, może to również spowodować pogorszenie ostrości obrazu. To też filtr także powinien być dobrej marki, starannie i czysto utrzymany, a w takim wypadku nie będzie pogarszał zdolności rozdzielczej obiektywu.

Na znacznych wysokościach, powyżej 2000 m nad poziomem morza, dochodzą do głosu promienie ultrafioletowe, dla oka już niewidzialne. Na promienie te obiektywy nasze nie są już skorygowane, co pogarsza ostrość obrazu. Uniknięcie tego możliwe jest tylko przez zupełne wyeliminowanie promieni ultrafioletowych. Służy do powyższego celu specjalny filtr ochronny od ultrafioletu, który jak widzimy, nie jest przeznaczony do zmiany wzajemnego stosunku barw a, tylko do polepszenia ostrości.

Dla uzupełnienia listy czynników, mogących pogarszać ostrość naszych zdjęć górskich, należy jeszcze wspomnieć o drganiu powietrza nad silnie nasłonecznionymi partiami terenu, które szczególnie może dać się we znaki przy dużej skali odwzorowania i dłuższych czasach ekspozycji. Ponieważ zjawisko to występuje tylko w czasie południowego upału, fotograf, o ile unika tej pory, jako najmniej odpowiedniej do zdjęć górskich, może się w ogóle z nim nie spotkać.

Jeżeli chodzi o kamerę, można przyjąć, że każdym dobrym nowoczesnym aparatem o normalnym stosunku ogniskowej do formatu, można robić nader wartościowe zdjęcia górskie, zwłaszcza przednioplanowe i widoków niezbyt odległych. Zdjęcia bardziej oddalonych partii terenu wymagają zwykle odwzorowania w dość dużej skali, a więc ujęcia wąskim kątem widzenia. Uzy-

skuje się przy aparatach większych formatów przez powiększanie potrzebnego wycinka negatywu, zaś przy aparatach małoobrazkowych przez zastosowanie obiektywu o dłuższej ogniskowej, najlepiej 8 do 10 cm. Przy ogniskowej zbyt krótkiej odległe przedmioty zostają odwzorowane na błonie w skali tak drobnej, że znaczniejsze ich powiększenie, jako wycinka negatywu, może w efekcie dać obraz niedość ostry.

Oczywiście, niezbędnym uzupełnieniem każdego aparatu fotograficznego winien być aparat do powiększeń, któryby pozwalał wykorzystywać do odkopiowania na dany format taki wycinek negatywu, jaki nam jest potrzebny.

Poza tym aparat do powiększeń umożliwia rozjaśnianie wzgl. przyciemnianie podczas kopiowania poszczególnych części obrazu, przez częściowe przysłanianie powierzchni papieru w czasie naświetlania, a to przy odległych zdjęciach krajobrazowych częstokroć bywa potrzebne.

Zdarzają się też nastrojowe motywy górskie, które wiele zyskują przez odtworzenie nie w postaci zdjęcia o rytej ostrości, a właśnie przez miękki rysunek. Zawczasu trudno bywa ocenić, czy motyw wymaga miękkiego odtworzenia, to też zmiękczanie rysunku zwykle przeprowadza się dopiero w czasie powiększenia, przez zastosowanie przed obiektywem specjalnej nasadki zmiękczającej.

W końcu przypomnieć wypada o konieczności stosowania przy zdjęciach pod światło osłony przeciwsłonecznej, któraby powierzchnię obiektywu wzgl. filtrów chroniła przed bezpośrednim oświetleniem słonecznym. Zaniedbanie powyższej ostrożności może spowodować w różnych miejscach zdjęcia plamy, których późniejsze usunięcie nie jest możliwe.

KPT. MIKOŁAJ LINSENBARTH

Wywoływanie negatywu

Amator-fotograf nie powinien hołdować hasłu propagowanemu przez niektóre zakłady fotograficzne: „Naciśnij guzik, a my zrobimy resztę".

Jest to niewątpliwie rozwiązanie wygodne, ale nie najlepsze.

Wprawdzie celem fotografa jest otrzymanie dobrego pozytywu (odbitki lub powiększenia), ale dobry pozytyw łatwo da się uzyskać z dobrego negatywu. Z negatywu wadliwego uzyskać dobry pozytyw jest trudno i nieraz dopiero po wykonaniu dodatkowego zabiegu (osłabienie lub wzmocnienie).

Wobec tego każdy amator winien dążyć do otrzymania dobrych negatywów.

Doświadczenie nauczyło mnie, że zakłady fotograficzne, nawet pracujące starannie i czysto, przy masowym wywoływaniu negatywów, nie wywołają negatywu tak, jak potrafi to zrabić amator sam.

Rozmaite rodzaje błon czy płyt wymagają rozmaitego czasu wywoływania, przy użyciu tego samego woływania jest co najmniej trudna i wywołanie prowaniu dużej ilości negatywów kontrola przebiegu wywoływania jest co najmniej trudna i wywołanie prowadzi się przeważnie na czas. Jest wobec tego rzeczą przypadku, czy zastosowano czas wywoływania właściwy dla płyty czy błony, którą amator dał do wywołania, czy nie.

Może być, że negatyw będzie wywołany dobrze, ale również może się zdarzyć, że wywołanie negatywu będzie wadliwe.

W większości wypadków błąd polega na kontrastowym wywołaniu, i wykonanie dobrego powiększenia w tym wypadku jest bardzo trudne. Czasami też zdarza się, że w zakładzie negatyw ulega uszkodzeniu (zadrapania emulsji, ślady palców (i jest wywołany brudno), cząsteczki urywającej się emulsji przylegają do całej powierzchni negatywu.

Jeżeli nie brać pod uwagę trudności przejściowych, jak np. brak niektórych chemikaliów, czy tanich puszek do wywoływania (tak zwanych koreksów), to samo wywoływanie jest czynnością łatwą i przez każdego może być łatwo opanowane.

A wywołując samemu, amator zawsze będzie w stanie uzyskiwać dobre negatywy.

Mając już dobry negatyw, może dać go do zakładu celem wykonania odbitek czy powiększeń. Jeżeli jeden zakład wykona powiększenia, które nie zadowolą amatora, może go dać innemu zakładowi. W każdym razie należy się spodziewać, jako zjawiska normalnego, że z dobrego negatywu uzyska się dobry pozytyw.

Natomiast mając wadliwy negatyw, amator naraża się na to, że ani on sam, ani nikt inny nie będzie w stanie wykonać dobrego powiększenia z tego negatywu.

Najczęściej spotykanymi błędami, które są popełniane przez początkujących to błędy w określaniu czasu naświetlania i błędy w określaniu czasu wywoływania. Unikając tych błędów uzyska się dobry negatyw.

Czas naświetlania winien być dość obfity i określony tak, by w cieniach (partiach ciemnych oryginału) były zarysowane szczegóły. Gdy na negatywie w cieniach brak rysunku szczegołów (cienie są puste), to negatyw jest niedoświetlony, a czas naświetlania był za krótki.

Nie należy łudzić się tym, że w wypadku niedoświetlenia wzmocnienie coś pomoże, gdyż nie można wzmocnić tego, czego nie ma na negatywie, (szczegółów w cieniach).

Prześwietleń należy również unikać. Wprawdzie osłabienie prześwietlonego negatywu w osłabiaczu Farmera jest łatwe, jednak w fotografii małoobrazkowej prześwietlenie powoduje dostrzegalny spadek ostrości. Prześwietlenie charakteryzuje się dużym ogólnym kryciem, czyli mówiąc inaczej negatyw jest mało przeźroczysty i wymaga długiego czasu naświetlenia przy kopiowaniu lub powiększaniu. Czas naświetlania negatywu w tym wypadku był za długi.

W razie wątpliwości czy naświetlać dłużej czy krócej, należy naświetlać dłużej, gdyż błąd prześwietlenia łatwiej usunąć.

Czas naświetlenia określa się przy pomocy światłomierzy optycznych lub elektrycznych oraz tabelek, względnie ocenia się na oko. Najlepsze wyniki dają światłomierze; tabelki też w takich wypadkach mogą być pomocne.

Czas naświetlania wpływa na to, jaka ilość cząsteczek bromku srebra zostanie zaczerniona w wyłowywaczu. Im dłuższy czas naświetlania, tym większa ilość cząsteczek bromku srebra ulegnie zaczernieniu w wywoływaczu i to spowoduje duże ogólne krycie.

Na przebieg, a tym samym na wynik wywoływania mają wpływ następujące czynniki:
a) rodzaj wywoływanego materiału negatywnego,
b) rodzaj wywoływacza i stopień jego rozcieńczenia,
c) temperatura wywoływacza
d) czas wywoływania

Omówimy je po kolei.

a) Rodzaj materiału negatywnego.

Materiały negatywowe, według ich gradacji*) odróżniamy następująco: mat. neg. twarde (kontrastowe, twardo pracujące), normalne i miękkie (miękko pracujące).

Zwykle materiały negatywowe mało czułe (19—22° Scheinera lub 10/10—13/10° DIN) są skłonne do kontrastowości, pracują twardo i wobec tego czas ich wywoływania musi być krótszy, niż czas wywoływania materiału o normalnej gradacji (mat. średnio czułego) w tych warunkach.

Materiały negatywowe wysoko czułe (28—31° Scheinera lub 19/10—21/10° DIN) pracują miękko i czas wywoływania winien być dłuższy od czasu wywoływania materiału o średniej czułości

Materiały negatywowe o średniej czułości (23—26° Scheinera lub 15/10—17/10° DIN) mają gradację normalną i pod względem czasu wywoływania zajmują miejsce pośrednie między materiałem o małej czułości i wysoko czułym.

b) Wywoływacz.

Dla amatora początkującego najlepszymi są wywołacze drobnoziarnisto-wyrównawcze starszego typu sporządzone samemu, jak np. Agfy Nr 14 lub Kodaka, zawierające metol bez hydrochinonu, których skład jest podany w książce doktora T. Cypriana pt. „Fotografia małoobrazkowa". Wywoływacze te są równie dobre dla negatywów małoobrazkowych, jak i dla negatywów większych formatów.

Agfa Nr 14 (roztwór gotowy do użytku).

Wody	1 litr
Metolu	4,5 g
Siarczynu sodowego bezwodnego	85 g
Sody bezwodnej	1 g
Bromku potasu	0,5 g

Składniki rozpuszczać w podanym porządku. Zamiast bezwodnego, można użyć 170 g siarczynu sodowego krystalicznego. Wywoływacz nie wymaga specjalnego przedłużania czasu naświetlania podczas zdjęcia.

Czas wywoływania dla neg. o czułości 13/10—10/10° DIN od 6 do 10 min.

Czas wywoływania dla neg. o czułości 17/10—21/10° DIN od 10 do 12 min.

W razie użycia kupnego wywoływacza o właściwościach drobnoziarnisto-wyrównawczych, czas wywoływania winien być podany na opakowaniu.

W wywoływaczu można wywołać pewną ilość negatywów. W miarę zwiększania się ilości wywoływanych negatywów wywoływacz zużywa się, siła wywoływania słabnie i czas wywoływania należy nieco przedłużyć, aby otrzymać taką samą gradację.

c) Temperatura wywoływacza.

Temperatura wywoływacza winna wynosić +18° C. Wywoływać należy stale w tej samej temperaturze, gdyż dla niej są podane czasy wywoływania. Przy zmianie temperatury należy zmienić czas wywoływania. Przy niższej temperaturze od +18° przedłużyć — przy wyższej skrócić. Przy zmianie temperatury o 10° C czas wywoływania wywoływacza metolowego z sodą zmienia się 1,5 raza (przy temperaturze +8° C należało by wywoływać nie np. 10 minut, a 1,5 raza dłużej, czyli 15 minut).

d) Czas trwania wywoływania.

Najprostszą i dającą najlepsze wyniki w praktyce amatorskiej metodą jest wywoływanie na czas, czyli wywoływanie uważa się za ukończone po upływie określonego czasu. Gdy amator na podstawie jednej lub najwyżej kilku prób ustali właściwy czas wywoływania dla danego materiału negatywnego i danego wywoływacza o stałej temperaturze (+18° C), to później wywoływanie ogranicza się do zanurzenia na ten ustalony czas negatywu do wywoływacza i poruszania tym naczyniem (lub negatywem) w czasie wywoływania.

Należy dobrze zapamiętać, że po początkowym zaczernieniu w wywoływaczu świateł i cieni, dalsze wywoływanie wywiera znikomy wpływ na wzrost zaczernienia cieni, natomiast powoduje coraz silniejsze zaczernienie świateł. Dzięki temu w miarę wywoływania gradacja negatywu zmienia się od miękkiej, poprzez normalną, do twardej. Z tego widzimy, że czas wywoływania wpływa na gradację negatywu. Im dłuższy czas wywoływania, tym bardziej kontrastowy negatyw.

Czas wywoływania wpływa również na wielkość ziarna. W miarę trwania wywoływania pojedyńcze ziarnka srebra łączą się w grupki, ziarno się powiększa. Wniosek, że dla zachowania drobnego ziarna należy dość wcześnie przerwać wywoływanie, w tym celu należy dość obficie naświetlić, aby w tym krótkim czasie wywoływania szczegóły w cieniach uległy zaczernieniu.

Ogólnie znaną jest zasada, że przy wykonywaniu odbitek czy powiększeń, gradacja papieru winna być dostosowana do gradacji negatywu. Negatywy o gradacji twardej należy kopiować lub powiększać na papierach o gradacji miękkiej, miękkie negatywy na papierach o gradacji twardej, a normalne na papierach normalnych.

Natomiast o wiele bardziej celowe jest wywołać tak długo, aż negatyw osiągnie gradację taką, aby najlepszą odbitkę czy powiększenie z tego negatywu można było osiągnąć na papierze o gradacji normalnej. Czyli stosując odpowiedni czas wywoływania. Gradację negatywu $\gamma = 0{,}7$—$0{,}8$. Każde z tych określeń jest bardzo dokładne, ale początkujący z tych wskazówek skorzystać nie może, gdyż nie wie, jak wyglądają światła dostatecznie silne kryte, ani jak wygląda negatyw, którego $\gamma = 0{,}7$—$0{,}8$.

Aby wybrnąć z tych trudności należy postąpić tak.

Po wywołaniu normalnie naświetlanego negatywu (negatywy niedoświetlone lub prześwietlone do próby się nie nadają, przy zastosowaniu czasu wywoływania podanego w recepcie dla danej czułości, należy wykonać trzy odbitki czy powiększenia z tego negatywu na papierze o gradacji normalnej, twardej i miękkiej, po jednej na każdym rodzaju papieru. Próby należy wykonywać na papierze o powierzchni błyszczącej.

Po porównaniu tych próbek widać na papierze o jakiej gradacji uzyskano najlepszy wynik.

Gdy najlepszy wynik uzyskano na papierze o gradacji twardej, oznacza to, że negatyw jest nieco za miękki i czas wywoływania był nieco za krótki.

Gdy wynik najlepszy uzyskamy na papierze o gradacji normalnej — czas wywoływania był właściwy.

Natomiast gdy najlepszy wynik został uzyskany na papierze o gradacji miękkiej,, oznacza to, że negatyw jest twardy i czas wywoływania był za długi.

W wypadku pierwszym i trzecim trzeba nieco zmienić czas wywoływania. Zasadniczo jedna próba powinna wystarczyć do określenia właściwego czasu wywoływania.

Aby praktycznie uzyskać przykład wzorowego negatywu należy wykonać szereg zdjęć charakterystycznego motywu, naświetlając negatyw czasem uznanym za właściwy oraz np. cztero i ośmiokrotnie krótszym i cztero i ośmiokrotnie dłuższym od czasu właściwego. Należy wykonać trzy serie takich zdjęć, jedną z nich wywołać, stosując czas wywoływania ustalony, drugą stosując czas nieco krótszy a trzecią czas nieco dłuższy od ustalonego. O ile uprzednio czas wywoływania był ustalony dobrze, wystarcza jedna seria, wywołana przy zastosowaniu tego czasu.

Następnie należy wszystkie negatywy skopiować lub powiększyć. Dzięki doborowi papieru o rozmaitej gradacji uzyska się dobre wyniki z większości negatywów, ale wzorowym negatywem będzie ten, który na papierze o gradacji normalnej na najlepsze wyniki. Może okazać

*) Gradacją nazywamy sposób, w jaki materiał fotograficzny (negatywowy czy pozytywowy) oddaje ustopniowanie światłocienia oryginału. Im gradacja materiału fot. jest bardziej miękka, tym więcej jest stopni pośrednich pomiędzy skrajnymi cieniami i światłami. Przy gradacji twardej stopni pośrednich jest mało. Mat. o gradacji miękkiej daje łagodne i powolne przejścia od światła do cienia, małe kontrasty i nie osiąga głębokiej czerni.

Materiał fot. o gradacji twardej daje szybkie przejścia od światła do cienia, daje duże kontrasty i głęboką czerń.

Materiał o gradacji normalnej zajmuje mejsce pośrednie.

się, że wzorowy negatyw ma wygląd wprowadzający początkującego w błąd, i początkujący dotychczas odrzucał wzorowy negatyw, pozostawiając sobie gorszy.

Najlepszym negatywem bowiem nie jest ten, który najlepiej wygląda w przeźroczu, a ten, który daje najlepsze wyniki na papierze o gradacji normalnej.

Zrobienie tego doświadczenia wielokrotnie się opłaca. Dopiero po zdaniu sobie sprawy, jak wygląda wzorowy negatyw, będzie celowe wzmacnianie lub osłabianie wadliwych negatywów, gdyż amator dopiero teraz będzie wiedział do jakiego wyglądu ma doprowadzić wadliwy negatyw.

INŻ. WŁADYSŁAW NIEMCZYŃSKI

Racjonalne oświetlenie powiększalnika

Najważniejszą częścią powiększalnika jest oprócz obiektywu — urządzenie, kierujące promienie źródła światła w ten sposób, ażeby negatyw, widziany od strony obiektywu, był na całej swej powierzchni jednostajnie oświetlony. Zależnie od budowy tego urządzenia, powstaje oświetlenie promieniste lub rozproszone.

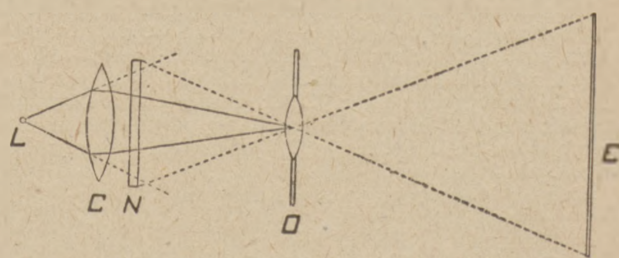
Od rodzaju oświetlenia zależy zarówno gradacja, jak i ziarnistość pozorna powiększonych pozytywów. Mianowicie cząstki srebrowe nie leżą w emulsji negatywu na jednej płaszczyźnie, lecz są rozmieszczone w obrębie warstwy, posiadającej pewną grubość. Gdy przyjmiemy, że grubość emulsji wynosi 0,03 mm oraz że poszczególne ziarnka srebrowe mają przeciętnie średnicę 0,0015 mm, to jedno ziarno srebrowe może leżeć na powierzchni emulsji, a drugie w głębokości, równej dwudziestu średnicom ziarnka. Na miarę „ludzką" odpowiadałoby to dwom ludziom, z których jeden stoi na ziemi, a drugi na wieży wysokiej na około 35 metrów. W stosunku do wielkości ziarenek srebrowych emulsja jest więc bardzo gruba.

Obiektyw powiększalnika „widzi" — podobnie jak nasze oko, uzbrojone w lupę — wszystkie cząstki srebrowe równocześnie, tak, jakby one leżały tylko na jednej płaszczyźnie. Jednak wśród pewnych warunków jeden i ten sam negatyw może wyglądać rozmaicie. Gdy np. oglądamy negatyw przez lupę pod światło żarówki elektrycznej, tak, ażeby włókno żarówki było widać przez negatyw, dostrzegamy słabe wprawdzie, ale wyraźne „ziarno"; gdy ten sam negatyw oglądamy przez tę samą lupę pod światło jednostajnie szarego nieba, „ziarna" nie widać.

Ażeby wyjaśnić, dlaczego tak się dzieje, musimy pamiętać, że w negatywie znajdują się miliony ziarnek srebrowych, które w ciemnych partiach negatywu leżą nie tylko obok siebie, ale i ponad sobą. Musi się więc zdarzyć, że dwa, trzy, albo dziesięć, lub jeszcze więcej ziarnek leży wprawdzie w różnych głębokościach emulsji, lecz się nawzajem przesłaniają, podobnie jak w lesie jedne drzewa przesłaniają luki między innymi drzewami: nie widzimy końca lasu, chociaż między drzewami są znaczne nawet odstępy.

Podobnie się dzieje, gdy promienie świetlne przebiegają przez oglądaną część negatywu prawie równolegle, czyli gdy nieznaczna jest a p r e t u r a tej wiązki promieni, która przez obiektyw przechodzi. Mówimy wtedy o świetle p r o m i e n i s t y m. Wprawdzie między ziarnkami srebrowymi, leżącymi, na jednej płaszczyźnie, są luki, ale inne ziarnka, leżące w głębi emulsji, mogą zastąpić drogę światłu, osłabić je, a nawet całkowicie zatrzymać. Dlatego w tym właśnie miejscu negatywu światło nie może dotrzeć do lupy, ani do oka: ziarnka srebrowe, które w rzeczywistości nie leżą tuż obok siebie, zlewają się dla naszego oka w pozorne skupienia, stwarzając pozory istnienia jednolitej warstwy srebrowej o rozciągłości wielokrotnie większej od rzeczywistej wielkości ziarn. Od pozornych skupień ziarn srebrowych musimy więc odróżniać skupienia rzeczywiste, składające się z takich samych ziarn srebrowych, które leżą w jednym kierunku przestrzennym tak blisko siebie, że się z sobą stykają.

Do wytwarzania światła promienistego w powiększalniku służy k o n d e n s a t o r, czyli układ optyczny skupiający, który chwyta promienie, dobiegające doń od źródła światła i kieruje je do obiektywu. Schemat urządzenia do wyrobu powiększeń za pomocą światła promienistego widzimy na rysunku 1. Składa się ono z pu-

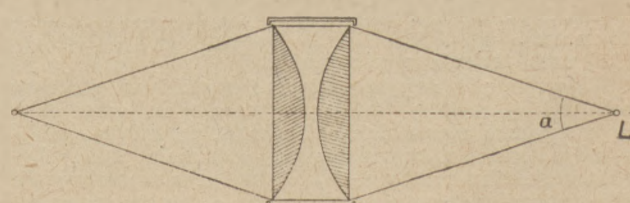


Rys. 1

dła metalowego lub drewnianego, wewnątrz którego znajduje się źródło światła L. Kondensator K rzuca światło na negatyw N, umieszczony w ramce, która jest połączona za pomocą miecha lub rozsuwalnej tuby z obiektywem O. Obiektyw rzuca powiększony obraz na ekran E, na którym rozpinamy światłoczuły papier.

Kondensator musi odpowiadać czterem warunkom: posiadać dostateczną odporność na nagrzewanie przez lampę, oświetlać negatyw jednostajnie, rzucać promienie w środek obiektywu oraz wyzyskiwać należycie światło dostarczane przez lampę.

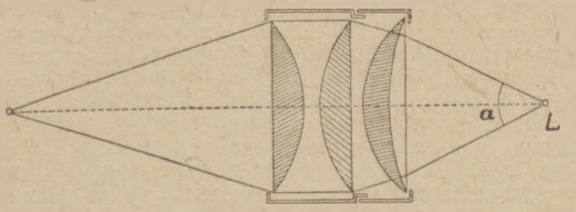
Tym warunkom odpowiada k o n d e n s a t o r p o d w ó j n y, złożony z dwóch identycznych soczewek skupiających płasko-wypukłych, osadzonych w oprawie metalowej w ten sposób, że powierzchnie wypukłe soczewek są zwrócone ku sobie. Kondensator taki, który podobnie jak każdy układ optyczny — posiada oś optyczną, ogniskową itp., pracuje z najwyższą sprawnością wtedy, gdy wierzchołek wybiegającego zeń stożka świetlnego leży w środku obiektywu. Do stanu tego można dojść przez umieszczenie źródła światła w ściśle oznaczonej odległości za kondensatorem, gdyż w razie przybliżenia lampy L do kondensatora oddala się po drugiej stronie jej obraz, i odwrotnie (rys. 2). Obowiązuje



Rys. 2

tu znane prawo, określające zależność między odległością przedmiotu i obiektywu, a odległością między obrazem i negatywem. Średnica kondensatora powinna równać się co najmniej przekątni tych negatywów, które mają być powiększane, gdyż inaczej rogi negatywów nie byłyby już oświetlone.

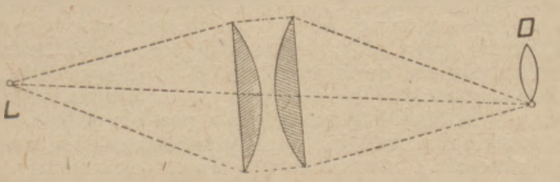
Kąt a stożka świetlnego, uzyskanego przez obiektyw, nazywamy kątem oświetlenia kondensatora (rys. 2). Im większy ten kąt, tym lepiej może być wykorzystane źródło światła. Przybliżenie lampy do kondensatora nie polepszyło by sprawy, w takim przypadku kondensator miał by wprawdzie większy kąt oświetlenia, ale część promieni świetlnych gubiłaby się w oprawie kondensatora. Ażeby dojść do większego kąta oświetlenia, można skrócić ogniskową kondensatora podwójnego przez dodanie trzeciej soczewki skupiającej. Powstaje w ten sposób kondensator potrójny, który wyzyskuje lepiej źródło światła (rys. 3).



Rys. 3

Powiększany negatyw powinien być umieszczony tuż przed kondensatorem. Jeżeli jednak mają być powiększane tylko części negatywu, należy oddalić negatyw od kondensatora (o ile zezwala na to budowa powiększalnika) na tyle, ażeby stożek świetlny obejmował tylko część powiększoną (inaczej to światło, które pada na niewyzyskaną część negatywu, musiałoby iść na marne).

Bez względu na budowę kondensatora, źródło światła i obiektyw powiększalnika powinny leżeć na osi optycznej kondensatora. W przeciwnym razie stożek świetlny przybiera położenie skośne i może się zdarzyć, że całe światło przebiega obok obiektywu, nie oświetlając wcale ekranu (rys. 4). Jeżeli źródło światła leży za daleko



Rys. 4

lub za blisko kondensatora, powstają na ekranie plamy w postaci kół. W razie niewielkich odchyleń obiektywu lub lampy od osi potycznej kondensatora tworzą się na ekranie wskutek częściowego odcinania promieni świetlnych plamy w kształcie półksiężyca.

Światło promieniste o małej aperturze, jakie daje kondensor, fałszuje zawsze gradację negatywu, potęgując kontrasty oraz wpływa ujemnie na ziarnistość. Inaczej przedstawia się sprawa, gdy na negatyw pada dobiegające doń z wszystkich stron światło rozproszone, czyli światło silnie zbieżne, posiadające wielką aperturę. W tym przypadku światło może przedostawać się w wielu miejscach przez luki między cząstkami srebrowymi, niejako drogą skośną i okrężną i tym samym dochodzić do ekranu (bądź do lupy i do oka). Tutaj właśnie mamy wytłumaczenie, dlaczego negatyw, oglądany pod włókno żarówki, wygląda inaczej, niż w razie oglądania go na tle nieba. W pierwszym przypadku, przy świetle rozproszonym, nie widzimy niczego, ponieważ słabo powiększająca lupa nie rozróżnia drobnych cząstek srebrowych.

Światło promieniste o małej aperturze, wytwarzane przez kondensator, możemy zamienić w światło rozproszone o wysokiej aperturze w ten sposób, że między źródłem światła a negatywem, jak najbliżej negatywu, umieszczamy szybę matową. Przez stworzenie takiego światła rozporoszonego doporowadzamy do każdego punktu negatywu stożek świetlny o wielkiej aperturze i ułatwiamy skośnym promieniom przedostanie się między pozornymi skupieniami ziarnek srebrowych, rozmieszczonymi w różnych głębokościach emulsji, a równocześnie zapobiegamy potęgowaniu kontrastów negatywu.

Ażeby jednak wykorzystać zalety światła rozproszonego, musimy postarać się jeszcze o to, by promienie, przebiegające skośnie przez negatyw, były faktycznie przejmowane przez obiektyw i wykorzystywane do wytwarzania obrazu pozytywnego na ekranie. Konieczny jest do tego wielki otwór względny obiektywu. Jeżeli otwór względny jest mały, nie pomoże najbardziej przemyślne rozpraszanie światła: obiektyw taki przejmuje te tylko promienie, które są prawie równolegle do jego osi, a na powiększeniu mogą wystąpić pozorne skupienia ziarn srebrowych w postaci białej ziarnistości pozornej.

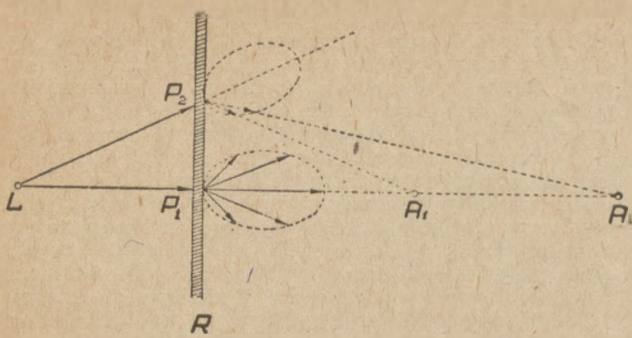
Jeżeli powiększalnik jest wykonany bez zarzutu pod względem optycznym, to w pustych, białych częściach obrazu powstają ciemne przerwy, spowodowane promieniami skośnie przez obiektyw przechodzącymi i rozluźniają białą pozorną ziarnistość. Jest to ważne z kilku powodów. Po pierwsze te ciemne punkty na pozytywie, które odpowiadają lukom między cząstkami srebrowymi negatywu, rażą tym więcej, im jaśniejsza jest powierzchnia sąsiadujących z nimi partyj papieru; jeżeli jednak strefy pozornej białej ziarnistości zostaną stonowane i rozłożone na mniejsze pola, zmniejszają się tym samym kontrasty, a także osłabia się działanie ciemnych punkcików. Po drugie, dzięki temu, że skośne promienie przenikają także przez najwyższe światła negatywu, czyli przez jego partie najciemniejsze, skracamy czas naświetlania i równocześnie zapobiegamy wzrostowi kontrastów oraz nikłemu występowaniu „czarnej" ziarnistości.

Związku między otworem względnym obiektywu a ziarnistością pozorną nie można ująć we wzory, ani w tablice. Można tylko ogólnikowo powiedzieć, że im większa apertura oraz im większy otwór względny obiektywu, tym mniejsze niebezpieczeństwo, że na powiększeniu wystąpi ziarnistość pozorna. Jeżeli się zdarza, że jeden i ten sam obiektyw pracuje w jednym powiększalniku bez zarzutu a w drugim daje ziarnistość" to przyczyny takiej rozbieżności należy szukać w szczegółach konstrukcyjnych powiększalnika. Jeżeli powiększalnik jest wadliwie zbudowany (co często zdarza); to zamiast „czystego", prawidłowego światła rozproszonego daje on światło mieszane, które — podobnie jak światło promieniste — również fałszuje gradację negatywu lecz w kierunku odwrotnym, tj. niszczy i osłabia kontrasty.

Światło dziennne rozproszone jest również światłem mieszanym; dlatego powiększalniki, urządzone na światło dzienne zawsze łagodzą kontrasty negatywów.

Szkło matowe nadaje się wprawdzie do rozpraszania światła promienistego ale, umieszczone między negatywem i kondensatorem, rozprasza przejęte promienie do tego stopnia że niewielka tylko ich część przedostaje się do obiektywu. Jest to jednoznaczne z wielką stratą światła, a wielkość tej straty zależy od rodzaju powierzchni matówki oraz od otworu względnego obiektywu (im ten otwór jest większy, tym mniejsze są straty). Np. w razie użycia matówki groboziarnistej i obiektywu o otworze względnym F:6 strata światła dochodzi do 80%.

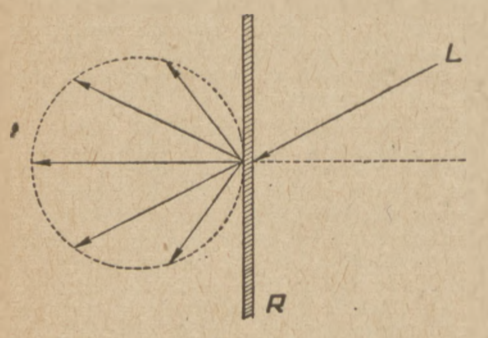
Z tych powodów nikt już dzisiaj matówek nie używa. Do największej a więc najkorzystniejszej apertury dochodzimy przy „czystym" świetle rozproszonym, które uzyskujemy za pomocą szyby opalowej, zastosowanej bez kondensatora. Należy tutaj zaznaczyć, że szkło matowe i szkło opalowe to dwie różne rzeczy. Szkło matowe jest to zwyczajne szkło, którego jedna strona jest szorstka i ziarnista, a ziarnistość tę uzyskujemy na drodze mechanicznej lub chemicznej. Rozpraszanie światła dochodzi do skutku przez załamywanie się promieni świetlnych na rozmaicie rozmieszczonych częściach ziarna, leżących skośnie do powierzchni szkła. Matówka rozprasza światło w myśl rysunku 5 : po stronie matowej powstają elipsy, a kierunek padających na matówkę promieni świetlnych jest bez znaczenia. Z tego powodu matówka, oświetlona niejednostajnie. Do oka, znajdującego się w punkcie A_1, przedostaje się z punktu P_1 matówki R (leżącego na linii łączącej oko z źródłem



Rys. 5

światła L) najsilniejszy z wybiegających stamtąd promieni, a z punktu P_2 tylko jeden z promieni najsłabszych. Jeżeli oko znajduje się dalej, np. w punkcie A_2, to punkt P_2 jest już dlań jaśniejszy. Dlatego jednostajność oświetlenia zależy także od miejsca, z którego spoglądamy na matówkę. Jednostajnie jasną płaszczyznę można uzyskać dopiero za pomocą kilku matówek, umieszczonych jedna za drugą, co pociąga za sobą bardzo wielkie straty światła.

Inaczej pracuje szkło opalowe. Zawiera ono niezmierne drobne i w masie szklanej nierozpuszczalne szczątki pewnych substancyj. Powierzchnia szkła opalolowego nie jest szorstka, lecz zupełnie gładka. Rozpraszanie światła polega na załamywaniu promieni świetlnych przez owe szczątki oraz na uginaniu się i odbijaniu od cząstek. Promień świetlny, padający na płytkę szkła mlecznego, rozprasza się po jej drugiej stronie w kształcie kulistym (rys. 6). Kierunek, z którego padają promienie, jest bez znaczenia, a płyta, oglądana pod różnymi kątami, jest tak samo jednostajnie jasna. Ażeby jednak uzyskać światło rozproszone o najkorzystniejszej aperturze trzeba stosować szkło o znacznej stosunkowo grubości, z czego wynikają straty, zwłaszcza że szkło opalowe pochłania wiele promieni niebieskich na jakie reagują najsilniej papiery powiększeniowe.



Rys. 6

Jak więc widzimy, przy powiększaniu decydującą rolę odgrywa zarówno obiektyw, jak i rodzaj oświetlenia, czyli apertura światła. Jeżeli chodzi o możliwość powstawania na powiększeniach ziarnistości i nadmiernych kontrastów, to najgorsze jest czyste światło promieniste, dawane przez kondensor w połączeniu z lampą o małym promieniu (np. z lampą łukowa). Takie urządzenie, spotykane w przestarzałych powiększalnikach, daje światło o bardzo małym kącie apertury i potęguje te wszystkie czynniki, które składają się na ziarnistość pozorną i na wzrost kontrastów. Nieco lepiej zachowuje się kondensator w połączeniu z źródłem światła o wielkiej powierzchni (np. z żarówką matową).

Natomiast szkło opalowe, użyte do oświetlania negatywów samodzielnie, tj. bez kondensatora, oraz oświetlone za pomocą jednej lub więcej żarówek bądź przejrzystych, bądź też do połowy z matowanych (zależnie od szczegółów konstrukcyjnych powiększalnika), stanowi zarówno teoretycznie, jak i praktycznie najlepsze rozwiązanie kwestii oświetleniowej. Takie światło rozproszone jest wprawdzie mniej wydajne od promienistego ale w praktyce nie odgrywa to roli, jeżeli tylko powiększalnik jest wykonany umiejętnie przez wytwórnię naprawdę fachową.

Nieco lepiej można wykorzystać światło rozprószone przez użycie żarówki ze szkła mlecznego w połączeniu z półkondensatorem, czyli soczewką pomocniczą, która służy tylko do jednostajnego oświetlenia negatywu, ale nie do rzucania nań światła promienistego. Takie zestawienie żarówki opalowej z półkondensatorem jest najbardziej odpowiednie do powiększenia negatywów małoobrazkowych, gdzie chodzi o wielkie stopnie powiększenia i równocześnie o uniknięcie wzrostu kontrastów i ziarnistości.

INSP. JERZY HUTKA

Uzupełniamy nasz powiększalnik

1. Powiększalnik zbudowany według opisu z poprzedniego numeru „Świata Fotografii" ma tę wadę, że wymiana negatywów połączona jest z niewygodami. Zdejmowanie i ponowne zakładanie przystawki, ilekroć chcielibyśmy zmienić negatyw, jest nieco kłopotliwe. Z tego powodu każdy amator fotografii dążyć będzie do ulepszenia tego urządzenia.

Można to najprościej uczynić w ten sposób, że zdejmujemy z gotowego powiększalnika płaskie pudełko, które służy do umocowania przystawki, w naszym przypadku aparatu kliszowego rozmiaru 6 1/2 × 9 cm. Wzdłuż jego krótszych brzegów umocowujemy na zewnętrznej stronie dna za pomocą kleju stolarskiego i cienkich gwoździ listewki grubości 10 mm i takiejże szerokości. Całość montujemy na dawnym miejscu za pomocą długich śrub do drzewa. Pomiędzy pudełkiem a deską, służącą do chwytania odblasków z aparatury oświetleniowej, po przez dolne otwory wietrzeniowe powstanie w ten sposób płaski kanał, który służy do wymiany negatywów.

Jeszcze przed zmontowaniem całości umocowujemy za pomocą zupełnie maleńkich śrubek do drzewa 2 paski z twardej blachy mosiężnej szerokości 10 mm a długości 100 mm na wspomnianej już desce do chwytania odblasków, tak aby po złożeniu całości biegły wewnątrz kanału wzdłuż listewek, w małej odległości od nich. Za pomocą 2 śrubek przykręcamy każdy z tych pasków do deski jednym tylko końcem i wyginamy je ostrożnie w lekki łuk, poczem montujemy całość.

U szklarza zamawiamy sobie, albo sami przycinamy 2 szybki ze szkła 3-milimetrowego, takiej wielkości, aby się dały swobodnie wsuwać w ów wyżej wspomniany kanał i urządzenie do wymiany negatywów gotowe. Płaskie blachy służą jako sprężyny do ściskania szybek i unieruchamiania ich podczas pracy. Między szybki wkładamy błonę negatywną. Urządzenie to pozwala nam na powiększenie również błony niecietej. Aby uniknąć możliwego uszkodzena błony, szlifujemy ostre kanty szybek osełką karborundową, albo każemy je od razu wygładzić szklarzowi.

Urządzenie to pozwala nam szybko i wygodnie wymieniać negatywy. Jest ono niezbędne przy robotach fotomontażowych, zwłaszcza zaś przy powiększaniu

z kilkakrotnym naświetlaniem i równoczesnej zmianie negatywów (np. przy powiększaniu metodą Persona).

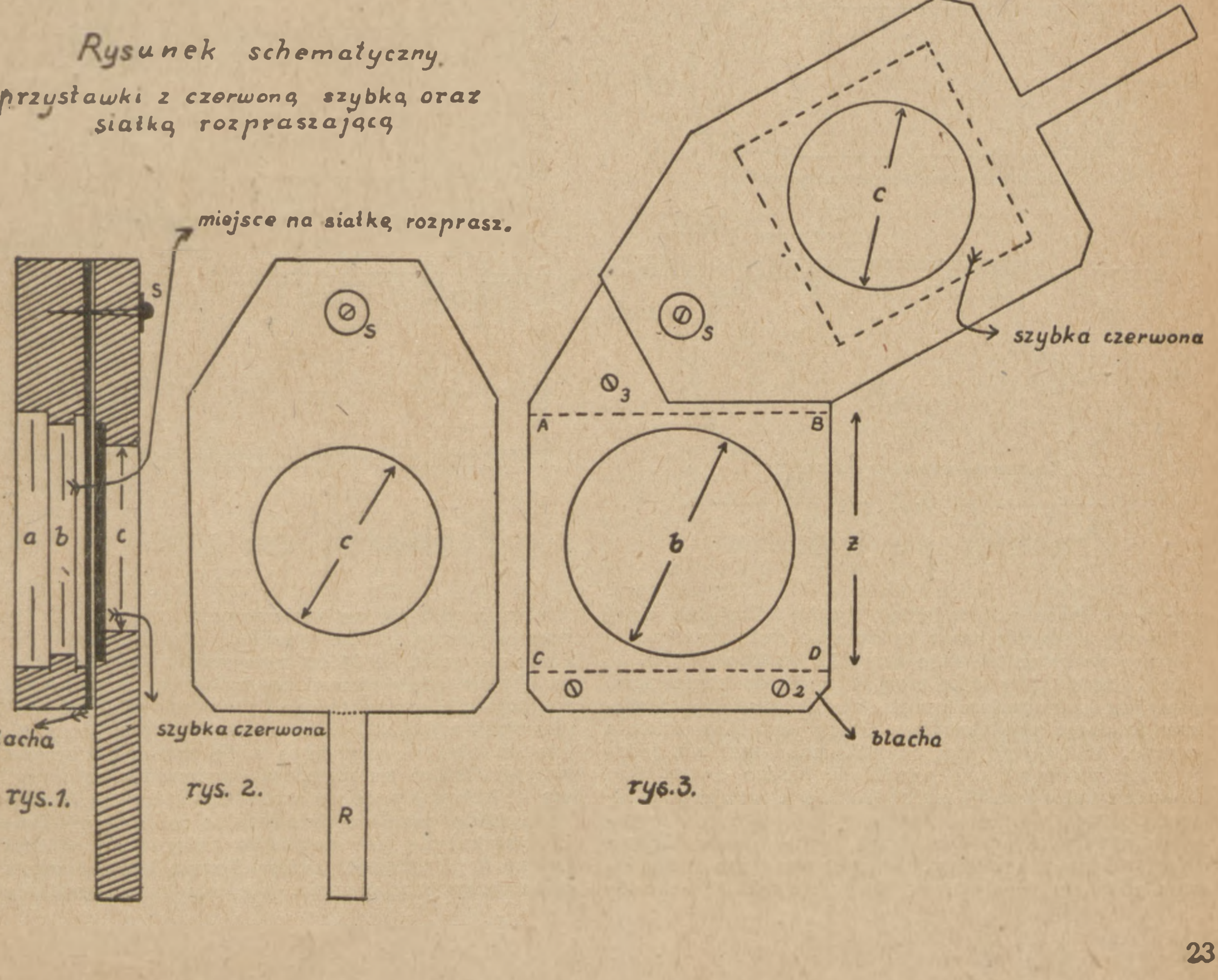
2. Najlepsze powiększalniki zaopatrzone są w urządzenie, które pozwala przed obiektywem powiększalnika łatwo przesuwać czerwoną szybkę. Podczas zakładania światłoczułego papieru nie potrzebujemy gasić światła w powiększalniku, co bardzo ułatwia pracę. Kłopotliwe — w warunkach oświetlenia ciemnicowego — znaczenie miejsca, w którym ma być umieszczony papier światłoczuły na ekranie odpada. Większość powiększalników tego uzupełnienia nie posiada wcale. Możemy je sobie jednak sami łatwo sporządzić. Budowę przystawki do objektywu z czerwoną szybką i siatką zmiękczającą pokazuje nam rysunek schematyczny.

Z kawałków dykty 3-mm grubości wycinamy sobie 2-krotnie deseczkę według wzoru podanego na rysunku 2, ale bez części R i jeden raz z dykty 5-mm łącznie z częścią R, która posłuży nam jako rączka do usuwania szybki czerwonej przy pracy. Otwór „a" ma średnicę taką, aby deseczka z pewnym oporem dała się włożyć na oprawę objektywu jak sączek żółty. Średnica otworu „b" w drugiej deseczce powinna być o 2—3 mm mniejsza. Obie deseczki sklejamy klejem stolarskim i ściskamy aż do zaschnięcia kleju. Wreszcie średnica otworu w trzeciej deseczce musi być co najmniej taka, jak średnica otworu objektywu. W tej części, zaopatrzonej w rączkę R, montujemy czerwoną szybkę w ten sposób, że wydłubujemy dwie warstwy dykty w miejscu, jak wskazuje kwadrat wyrysowany linią przerywaną na rysunku 3. Czerwoną szybkę sporządzamy sobie z kawałka nienaświetlonej kliszy albo filmu. Przed tym wkładamy kliszę do utrwalacza, aby usunąć sole srebrowe z żelatyny i płuczemy jak negatyw. Przeźroczystą warstwę żelatyny napuszczamy za pomocą pędzelka roztworem kokcyny. Barwik ten, używany przy pracach retuszerskich, wsiąka łatwo w żelatynę i może być odpowiednio dozowany, gdyż czynność kolorowania możemy powtarzać aż do osiągnięcia odpowiedniej gęstości zabarwienia. Od intensywności zabarwienia żelatyny zależy jedność obrazu na ekranie. Dlatego powinniśmy zabarwiać żelatynę tylko tyle, aby skrawek papieru bromowego po 2 minutach naświetlania przez czerwoną szybkę nie wykazywał przy wywołaniu śladów zaczernienia. W razie braku kokcyny możemy ostatecznie do zabarwienia użyć czerwonego atramentu. Szybkę wklejamy w zagłębieniu za pomocą kleju stolarskiego stroną żelatynową. Po osiągnięciu odpowiedniej intensywności zabarwienia dobrze jest żelatynę powlec bezbarwnym lakierem, dla ochrony od wilgoci. Przy całej manipulacji zabarwiania należy uważać, aby nie uszkodzić żelatyny (użyć miękkiego pędzelka). Musi ona pozostać przeźroczystą mimo zabarwienia.

Przy sposobności budowy przystawki z szybką czerwoną wbudujemy sobie jeszcze siatkę rozpraszającą, która niejednokrotnie oddaje dobre usługi. Sklejone kawałki dykty, z otworami „a i b" wyjmujemy spod przycisków i przyklejamy na nich 2 kawałki dykty 2-mm grubości o wielkości i kształcie jak na rysunku 3. Część prostokątną A, B, C, D powinna być niższa w stosunku do reszty o 2 mm tak, aby po przykręceniu blachy tego samego kształtu co kawałki dykty z otworem „b", jak na rysunku 3, powstał płaski kanalik, widziany w przekroju na rysunku 1, w który można wsunąć siatkę rozpraszającą w razie potrzeby. Blachę przykręcamy śrubkami do drzewa 1, 2, 3, 4 (rys. 3).

Części skręcamy za pomocą śruby S, przedzielając krążkiem z blachy i podkładając pod główkę śruby taki sam krążek (rys. 1). Część zawierająca szybkę czerwoną powinna się obracać z pewnym oporem naokoło śruby S (rys. 3).

Siatkę rozpraszającą sporządzamy sobie również sami. Kawałki kliszy, albo filmu, mniejsze o 1 mm



od czworoboku A, B, C, D utrwalone, wypłukane i dobrze wysuszone, pokrywamy siatką rytą w warstwie żelatyny za pomocą igły. Po kilku próbach uda nam się, lekko naciskając igłę tak, aby nie przerżnąć warstwy żelatyny na wylot, przy pomocy lineału, wyryć siatkę prostokątną albo ukośną. Sporządzamy sobie trzy takie siatki rozpraszające o oczku 1/2, 1 1 1/2 mm. Wystarczą nam one prawie w każdym wypadku. Siatki sporządzone z kawałków kliszy są nader wygodne w użyciu, a w razie potrzeby można sobie sporządzić nowe. Warstwy żelatyny w tym przypadku lakierować nie można, ponieważ straciłaby własność rozpraszania.

Gotową przystawkę wkładamy na objektyw powiększalnika, jak sączek żółty. Nastawiamy na ostro bez siatki rozpraszającej i po usunięciu szybki czerwonej (pozycja jak na rys. 3). Szybka czerwona służy tylko do pracy przy zakładaniu papieru. Po założeniu papieru gasimy światło w powiększalniku, odsuwamy czerwoną szybkę i dopiero wtedy zapalamy ponownie światło. Używanie szybki czerwonej do naświetleń, zwłaszcza do zaczęcia naświetlania może być źródłem nieostrości powiększenia, z powodu nieuniknionego wprowadzenia aparatu w drgania. Siatek rozpraszających używamy do zmiękczania rysunku oraz do tłumienia struktury „ziarnistej" plam tonalnych na powiększeniach.

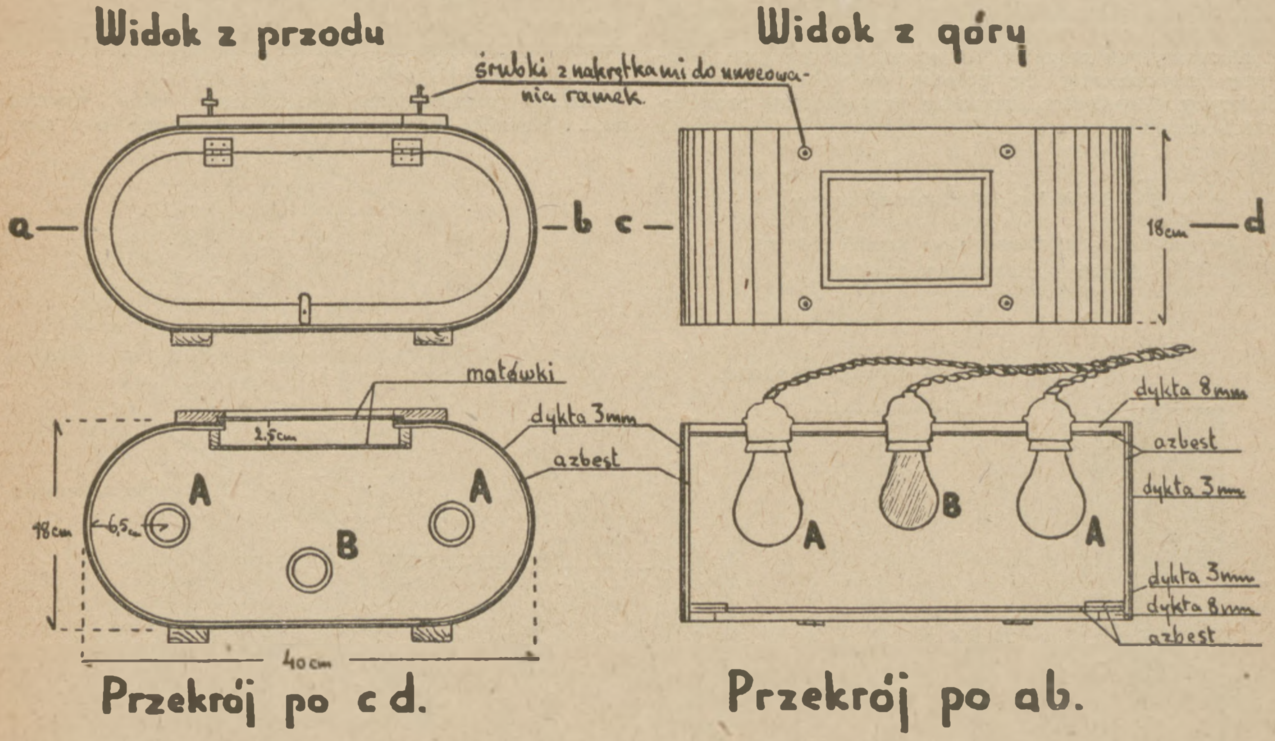
STANISŁAW GRABOWSKI

Przystawka i skrzynka do kopiowania

Słusznie zauważył pan Dębski w artykule „Powiększanie fotografii", zamieszczonym w 3 numerze „Świat fotografii", że wygórowana cena dobrego powiększalnika zniechęca fotoamatorów do powiększeń. Poprzestają oni na odbitkach stykowych, a już w najlepszym razie oddają swoje fotografie do powiększenia do zakładów. Styki też pozostawiają wiele do życzenia. Kopioramka jest niewygodna i nie daje gwarancji utrzymania jednakowego czasu naświetlenia. Trochę bliżej lub dalej od lampy, a różnice mogą być bardzo duże.

Bardzo dobre usługi daje skrzynka do kopiowania.

Otóż zbudowałem sobie taką skrzynkę do kopiowania, która jest jednocześnie przystawką do aparatu fotograficznego dając powiększalnik. Jedna skrzynka, a dwie wygody. Pracuję na niej od kilku lat i muszę z zadowoleniem stwierdzić, że wyniki są bardzo dobre. Kto z fotoamatorów potrafi obchodzić się z młotkiem i piłeczką, a dyktę wszędzie możemy nabyć, to radzę samemu zbudować taką skrzynkę, a na pewno będzie z niej bardzo zadowolony. Skrzynka może być zbudowana z dykty, ale wyłożona wewnątrz tekturą azbestową, białą. Będzie to chronić skrzynkę przed zapaleniem się, a jednocześnie odbijać promienie świetlne. Skrzynka jest wymiarów: 18 cm wysokość, 40 cm długość, 18 cm głębokość. Dwie ścianki podłużne lepiej zrobić z dykty 7—8 mm, zaś całość pokrywamy dyktą 3 mm, która daje się łatwo wyginać. Pod dyktę kładziemy azbest i razem przybijamy gwoździkami do ścianek bocznych. W jednej ściance piłeczką wycinamy drzwiczki, a w drugiej 3 okrągłe otwory na umieszczenie oprawek do lamp. Rozmieszczenie jak na rysunku. Z grubej dykty wycinamy ramkę 18 na 24 cm z wewnętrznym otworem 10,1 na 15,1 cm, gdzie wprawiamy matówkę. Druga matówka znajduje się wewnątrz pudła w odstępie 2,5 cm od pierwszej w odpowiedniej ramce. Światło lamp A odbite od ścian wewnętrznych pudła przechodzi przez obie matówki, które tu zastępują kondensator, poprzez kliszę, obiektyw i pada na ekran. Umieszczenie lamp poza krawędziami matówki daje idealne rozproszenie światła, a powiększenie jest dokładnie naświetlone w całości. Lampy A po 100 wat. Lampa B może być też wykorzystana przy powiększeniu, ale nie może przekraczać



60 wat, gdyż umieszczona nad matówką więcej światła kieruje bezpośrednio na ekran, tworząc w środku jasną plamę. W wypadku użycia skrzynki do kopiowania w oprawkę B wkręcamy lampę pomarańczową, a w oprawki A lampy po 60 względnie 40 wat. Żarówki biało tylko matowe. W ramce na pudle należy wmontować 4 śrubki z nakrętkami, które będą potrzebne do umocowania ramki. Do kopiowania odbitek stykowych możemy użyć normalnej kopioramki, tylko musimy odpowiednio przystosować do umocowania na skrzynce. W drugim wypadku musimy ramkę sami zrobić. Weźmiemy tu 4 kawałki prostokątne dykty o wymiarach 18 na 24 cm, grubości 6 mm. W dwóch wycinamy prostokątne otwory o wym. 6,5 na 9 (przyjmuję, że aparat fotograficzny będzie 6,5 na 9, przy formacie 9 na 12, otwory muszą być też tego wymiaru. Na jednej deseczce musimy umocować wodzidła do zasuwania aparatu fotograficznego kliszowego. To są dwie warstwy zewnętrzne. W dwóch drugich deseczkach wycinamy otwory 10,5 na 13 cm przecinając z jednej strony boki podłużne. To są dwie warstwy wewnętrzne. Składamy to wszystko razem i zbijamy gwoździkami. Wiercimy w powierzchni tak powstałej ramki głównej 4 otwory odpowiadające śrubkom na pudle. Na miejsce wycięcia w dwóch warstwach wewnętrznych wsuwamy ramkę z dwóch warstw dykty połączonych ruchomo zawiaskami o wymiarze 16 na 13 cm z wyciętym otworem 6 na 8,5, który musi pokrywać się z otworem w ramce głównej i wprawiamy wewnątrz dwie szybki szklane 6,5 na 9, (między które będziemy wkładali negatywy błonowe). Przy użyciu klisz do powiększeń jedną płytkę wyjmujemy. Pudło to w obu wypadkach daje bardzo dobre wyniki, a koszt budowy nie będzie duży, gdyż w miejsce kondensatora potrzebne są nam 2 matówki, a takowe można wszędzie nabyć. Podając opis budowy przystawki i skrzynki do kopiowania w jednym pudle, chcę dać do ręki fotoamatorom tani przyrząd, a spełniający bardzo dobrze swoje zadanie, z nadzieją, że może zainteresuje on, czym jest powiększenie, ale powiększenie wykonane przez siebie samego, bowiem takie tylko da nam całkowite zadowolenie i nauczy nas patrzeć naprawdę na świat.

MGR HENRYK SANDNER

O CIEKAWEJ METODZIE REPRODUKCJI

W roku 1939 stanąłem przed problemem wykonania kilku tysięcy reprodukcji jednobarwnych, kreskowych rysunków anatomicznych. Normalna metoda przy użyciu aparatu i klisz czy filmów okazała się za kosztowną i problem stanowiło właśnie obniżenie kosztów reprodukcji do minimum.

Postanowiłem zastąpić film papierem, którego cena w stosunku do ceny filmów była wówczas znacznie niższa niż obecnie.

Trudność polegała na tym, że rysunki przeznaczone do reprodukcji pochodziły z książki i po drugiej ich stronie znajdował się druk. Nie mogłem więc uzyskać negatywu przez podłożenie papieru fotograficznego pod rysunek (emulsją do rysunku) i naświetlanie od góry.

Opracowałem wówczas metodę, która dziś oczywiście nie może znaleźć właściwego zastosowania wobec wysokich cen i braku na rynku papierów fotograficznych. Przed wojną metoda ta okazała się o tyle wartościową, że pozwalała na zredukowanie kosztów reprodukcji jak i czasu ich wykonania — do minimum. W przyszłości może ona również znaleźć w wielu wypadkach zastosowanie.

Przeznaczony do reprodukcji rysunek przykrywa się papierem o gradacji twardej, emulsją do rysunku. Papier z kolei przykrywa się płytką fosforyzującą, uprzednio naświetloną.

Promienie świetlne biegnące od płytki przechodzą przez papier, częściowo zaświetlają go, odbijają się od rysunku i w drodze powrotnej tworzą na emulsji negatyw rysunku.

Płytkę fosforyzującą można zastąpić słabą żarówką mleczną, z gorszym jednak rezultatem (papier należy wtedy przycisnąć zwykłą płytką szklaną).

Negatyw należy wywołać w świeżym metolowym wywoływaczu.

Po wysuszeniu umieszcza się go na papierze (znów o gradacji twardej) emulsją do emulsji i naświetla od góry płytką fosforyzującą lub mleczną żarówką.

Przy wykonywaniu pozytywu straty są już oczywiście minimalne, gdyż promienie przechodzą normalną drogą — przez negatyw na papier.

Nie podaję czasów naświetlania, gdyż skala ich — przy użyciu różnych papierów — jest bardzo obszerna. Należy więc wykonać szereg prób i czasy naświetlania ustalić dla danych warunków.

Reprodukcje wykonane tą metodą ustępują oczywiście reprodukcjom wykonanym przy użyciu aparatu. Można jednak straty zredukować do minimum przez dobranie odpowiednich papierów, wywoływaczy i czasów naświetlania.

Jeśli można przyjąć (zupełnie teoretycznie), że przy normalnej reprodukcji straty w stosunku do oryginału wynoszą 10%, to przy właściwym zastosowaniu powyższej metody nie powinny one przekraczać 20%.

Nie wątpię, że metoda ta znajdzie niejednokrotnie zastosowanie.

JAN MIERZANOWSKI

WIELKI POSTĘP W DZIEDZINIE FOTOGRAFII

Jak wiadomo, praca nad trójwymiarowym obrazem trwa około setki lat i żadne odkrycie nie dało zadowalających rezultatów.

Zawdzięczając badaczom Wheatstone i Brewster, którzy w roku 1851 odkryli, że aparat fotograficzny zaopatrzony w dwie soczewki, działa podobnie jak oczy ludzkie — przy fotografowaniu takim aparatem otrzymujemy dwie odbitki, które trzeba było rozpatrywać również przez dwie soczewki. Taki sposób, zwany stereoskopią, nie dał możliwości dostępu szerokim masom, gdyż potrzebował drogich urządzeń i aparatów.

Jak piszą amerykańskie gazety, na skutek upartej pracy uczonego działacza Stanów Zjednoczonych Douglasa Winnek'a odkryto nowy wynalazek „Trivision", który przedstawia się w następujący sposób:

Światłoczuła emulsja na płycie, filmie lub papierze fotograficznym składa się jak gdyby z tysięcy mikroskopijnych soczewek, tworzących zasłonę przed obrazem na zdjęciu, przez które oglądamy obraz. Wskutek tego oko nasze widzi każdy szczegół obrazu pod innym kątem, co daje efekt plastyczności. Wygląd aparatu prawie nie odróżnia się od zwyczajnych aparatów, tylko posiada dużą soczewkę o średnicy 25 cm, czyli średnica soczewki jest o cztery razy większa od normalnego odstępu źrenic ludzkich, a zatem fotografuje wiele razy obraz, który widzimy dwoma oczami. Negatyw na takim zdjęciu wygląda jak gdyby przedni plan był na tylnym planie, a tylny na przednim i tylko po kopiowaniu na specjalnym papierze mamy doskonały trójwymiarowy plastyczny obraz, tak jak to ma miejsce w rzeczywistości.

Wynalazek daje się zastosować do kolorowej, jak i do zwykłej fotografii, nie wymagając żadnych specjalnych urządzeń poza bardzo szybką migawką, konieczną wobec wielkości soczewki.

Otóż osiągnięcia Douglas'a Winnek'a, w krótkim czasie dadzą możność oglądania plastycznych obrazków w pismach i książkach, gdyż obecnie specjalny nacisk kładzie się na zastosowanie nowego wynalazku w litografii.

ARTUR BRYDACKI

AMIDOL

Amidol (Diamidophenol, Aerol) o składzie chemicznym $C_6H_3OH\ (NH_2)_2$ jest jedyną w swoim rodzaju substancją redukującą używaną w fotografii. Jedyną, bo spośród wielu amidol jeden nie wymaga dodatku do wywoływacza substancji przyśpieszającej, jak soda, potaż, boraks, ług sodowy lub potasowy, a to dlatego, że w składzie swoim posiada grupy zasadowe (NH_2). Podam najpierw jego cechy, a na końcu wykażę jego wady i zalety.

Amidol jest ciałem drobnokrystalicznym o kryształkach białych zmieniających szybko swą barwę na kolor popielato-srebrzysty, zresztą bez ujemnego wpływu na wartość wywołującą. Rozpuszczalność w wodzie 1:4 (wody). Gotowy rozcieńczony wywoływacz jest nietrwały i nawet nie zmieniając barwy rozkłada się tak, że nie należy go sporządzać na kilka dni przed zamierzonym wywoływaniem, bo może zawieść. Natomiast roztwory stężone przechowywane w szczelnie zamkniętych, wypełnionych po szyjkę butelkach (najlepiej brązowych) pomimo zmiany zabarwienia nie psują się. Dodatni wpływ konserwujący posiadają: pirosiarczyn potasowy, kwas mleczny, cukier gronowy i inne dodawane w niewielkiej ilości do wywoływacza. Najpraktyczniej wywoływacz stężony przechowywać w buteleczkach do jednorazowego użytku tj. takiej wielkości buteleczki, których zawartość zużyjemy jednorazowo. Amidol należy do wywoływaczy szybkich; daje bardzo ładny szaro-czarny ton i dlatego nadaje się w pierwszym rzędzie do wywoływania papierów, zwłaszcza bromów. Ale i dla negatywów amidol jest dobrym wywoływaczem dając ładne harmonijne, dość dobrze kryte negatywy. Polecenia godnym jest w upalne lato, ponieważ mniej rozmiękcza emulsję niż inne wywoływacze alkaliczne. Dodatek bromku potasu do amidolu nie wzmaga niemal jego kontrastowości, lecz działa klarująco. Nieznaczna wrażliwość na obniżenie temperatury daje mu przewagę nad innymi wywołaczami. Są ludzie, którzy wywołując wywoływaczami zawierającymi w składzie swoim metol, zwłaszcza wywoływaczami silnie alkalicznymi dostają uporczywej, silnie swędzącej wysypki, zajmującej kolejno palce, przedramiona, a nawet ramiona. Dla tych ucieczką staje się amidol nie posiadający właściwości drażniących naskórek.

Dzięki swojemu działaniu powierzchownemu wywoływacz amidolowy w większych stężeniach nadaje się doskonale do wywoływania powierzchownego (negatywów i pozytywów) aż do uzyskania efektów mglistych o wyrobionych tylko konturach (zarysach)... efekty nieraz piękne, godne wypróbowania. Technika tej metody (ojczyzną jej jest Anglia) polega na nieco obfitszem naświetleniu i krótkim wywoływaniu wywoływaczem o składzie:

1. 200 ccm wody przegotowanej
   1,5 g amidolu
   8 g siarczanu sodu bezwodu.

Przed wojną był amidol najtańszą substancją wywołującą.

2. Przepis wywoływacza amidolowego do bromów:
   300 ccm wody przegotowanej
   6 g siarczynu sodu bezwodu
   0,3 g pirosiarczynu potasowego
   1,2 g amidolu
   0,05—0,1 g bromku potasowego.

Wywoływacz ten można również rozcieńczyć z 1—2 części wody.

3. Przepis na wywoływacz do negatywów:
   200 ccm wody przegotowanej
   6 g siarczynu sodowego bezwodu
   1 g amidolu
   0,1 bromku potasowego,
4. lub w kompozycji z metolem
   100 ccm wody przegotowanej
   0,35 g metolu
   4 g siarczynu sodowego bezwodu
   0,1 g pirosiarczynu potasowego
   0,1 g bromku potasowego
   0,35 g amidolu.

Wywoływacz ten działa wolniej, bardziej miękko, daje słabsze pokrycie i nieco lepsze przejścia niż poprzedni.

5. Przepis na wywoływacz stężony (trwały):
   100 ccm wody przegotowanej
   15 g siarczynu sodowego bezw.
   0,7 g pirosiarczynu potasowego
   3 g amidolu
   0,5—1 g bromku potasowego.

Dla negatywów rozcieńczyć 7—10 krotnie, dla pozytywów 10—25 krotnie.

Uwaga! przy przepisach 1, 2, 3 i 4 najlepiej przygotować roztwory zapasowe bez amidolu, a odważony suchy amidol dodać przed użyciem.

Reasumując wszystko, co napisałem o amidolu podaję: wady amidolu — rozcieńczony i używany wywoływacz nie daje się przechowywać, barwi ręce i bieliznę (ręczniki — ściereczki) na kolor brązowo-czerwony, lub czerwono-fioletowy bardzo trwały, trudny do wyprania, słabo reaguje, na dodatek bromku potasu (niezbyt ważne).

Zalety: amidol daje wywoływacz wydajny, tani, daje ładny kolor odbitek, nie brudzi misek (sic!), nie drażni naskórka, jak metol, jest mało wrażliwy na obniżenie temperatury i dogodny latem (nie rozmiękcza nadmiernie emulsji) i jest wywoływaczem powierzchownym (co ważne przy odbitkach nie dając przy krótkim wywoływaniu długo naświetlonych odbitek, brzydkiego zielonkawego zabarwienia jak inne wywoływacze).

Aktualne zagadnienia materiałowe

NIEWYZYSKANE ŹRÓDŁA SREBRA W PRZEMYŚLE FOTOCHEMICZNYM

Polski przemysł fotochemiczny walczy z licznymi trudnościami otrzymywania dostatecznej ilości surowca dla potrzeb swojej produkcji (art. in. M. Ilińskiego, Świat Fotografii 1946. Zesz. 2 i 3). Najpoważniej przedstawia się, jak to wyraźnie podkreśla inż. Iliński, sprawa dostaw srebra, podstawowego materiału produkcji przemysłu fotochemicznego. Produkcja srebra w kraju jest minimalna, na dostawy zagraniczne dużo liczyć nie można, a zbiórka i zakup złomu srebrowego prawdopodobnie także nie zaspokoi potrzeb przemysłu fotochemicznego na dłuższą metę. Należałoby zatem wykorzystać jeszcze inne dostępne źródła, któreby uzupełniały szczupłe zasoby srebra. Cakowitą prawie ilość srebra w przemyśle fotochemicznym zużywa się do emulsjonowania płyt i filmów oraz papierów fotograficznych. Z tej ilości srebra w emulsjach tylko nieznaczna część tworzy obraz fotograficzny, a to w przybliżeniu 1/4 — 1/5 zawartości srebra. Reszta tj. 3/4 — 4/5 ilości srebra, zawartego w emulsji rozpuszcza się w kąpieli utrwalającej i po wyczerpaniu działania utrwalającego kąpieli, ginie bezpowrotnie w kanałach i ściekach jako nieużytek Sprawę marnotrawstwa srebra fotograficznego omawiano wielokrotnie na łamach pism fachowych już przed wojną, zwłaszcza w Ameryce i Niemczech i drogą odpowiedniej organizacji odzyskiwano z powrotem dość znaczne ilości srebra Tym bardziej dzisiaj, po zniszczeniach wojennych, a zwłaszcza u nas wartoby zastanowić się nad tym zagadnieniem i opracować pewne metody organizacji odzyskania tej ilości srebra, którą dotychczas bezużytecznie wyrzucano.

Według Arensa 1 cm² emulsji fotograficznej zawiera 0.001 g srebra na filmach a około 0.3 mg na papierach. W zużytej kąpieli utrwalającej znajduje się więc średnio 5—15 g srebra, ilość, którą opłaci się odzyskać. Mamy w kraju wiele zakładów fotograficznych prywatnych i przy instytutach naukowych, pracowni foto-rentgenologicznych, które przynajmniej raz w miesiącu odprowadzają do zlewów zużyty utrwalacz, a w nim pokaźne

ilości srebra. Odzyskanie srebra z kąpieli utrwalającej nie jest sprawą trudną; mamy na uwadze tylko strącenie całej ilości srebra z utrwalacza, wysuszenie osadu i odesłanie do dalszej przeróbki. Metod odzyskiwania srebra z kąpieli utrwalającej jest kilka i każdą z nich z powodzeniem można się posługiwać. Najczyściej pracuje się metodą elektrolityczną, jednak nadaje się ona tylko w zakładach posiadających odpowiednie urządzenia. Przy pomocy elektrolizy pracuje się szybko, otrzymując prawie czyste srebro przy niewielkich kosztach. Aparatura zresztą jest nieskomplikowana. Naczynie o pojemności 10—15 litrów z jedną elektrodą (katodą) z płyt stalowych (ze specjalnej stali) lub srebrnych o powierzchni dużej do 3 m^2 i drugą węglową. Zużycie prądu wynosi około kilowatgodzinę na jeden kilogram srebra, łącznie z zużyciem prądu w prostowniku. Zamiast elektrod ze specjalnych blach stalowych wprowadzono elektrody z masy papierowej opylonych sproszkowanym żelazem.

Metody chemiczne odzyskiwania srebra z utrwalacza polegają na wytrącaniu srebra przy pomocy metali lub środków redukujących. Na płytkach miedzianych osadza się srebro jako biały osad dający się łatwo zeskrobać. Na 1 kg srebra zużywa się około 300 g miedzi otrzymując prawie czyste srebro. W osadzie wytrąconym sproszkowanym żelazem znajduje się średnio do 50% srebra, a na 1 kg srebra potrzeba około 4 kg żelaza. Ze środków redukujących nadających się do tego celu wymienić należałoby siarczan żelaza z wodorotlenkiem sodowym i hydrosiarczyn sodowy.

E. Wachsmuth używa do tego celu starego zużytego wywoływacza metolowo-hydrochinonowego zmieszanego z równą ilością zużytego utrwalacza, dodając na każdy gram srebra, 32 cm^3 30% technicznego wodorotlenku sodowego (sody żrącej). Po 24 godzinach osad zawiera średnio 90% srebra. Łatwa i prosta metoda, dająca się zastosować nawet w pracowniach fotoamatorskich. W Niemczech przed wojną i w czasie wojny używano jako środka redukującego do odzyskania srebra z utrwalacza tzw. „Agfarganu" w gotowych dozowanych opakowaniach, wystarczających na 70 litrów dając po 12 godzinach osad prawie czystego srebra.

Źródłem srebra mogą być także emulsje starych lub nieużytecznych filmów lub płyt. Emulsje łatwo usunąć od podłoża w kąpieli z 1% fluorku amonu, a po wysuszeniu i zpopieleniu odesłać do fabryki.

Odzyskanie pewnej ilości srebra z materiałów fototechnicznych, pozostających podczas pracy fotograficznej i odrzucanych jako nieużytki jest zagadnieniem, nad którym warto się zastanowić. Odpowiednia propaganda wśród fotoamatorów i zawodowców, ułatwienie nabycia odpowiednich odczynników do tego celu, oraz premiowanie np. materiałem fotograficznym w zamian za oddawanie pewnej ilości osadu srebrowego z zużytej kąpieli utrwalającej łącznie z dobrą wolą i zrozumieniem zagadnienia mogą do pewnego stopnia uzupełnić niedostatek surowca srebrowego.

Dr Julian Kochanowski

Epitafium

JANINA MIERZECKA

O LWOWSKICH FOTOGRAGIKACH

(Wspomnienie)

Fotografika polska poniosła ciężkie straty w czasie ostatniej wojny, a w szczególności my, fotograficy lwowscy rozproszeni obecnie po całej Polsce dotkliwie straty te odczuwamy. Zginęło i zmarło między innymi szereg wybitnych artystów zajmujących czołowe stanowiska w naszych poczynaniach i działalności fotograficznej w Polsce i za granicą.

Zginął prof. uniw. Stanisław Progulski, lekarz chorób dzieci; człowiek o gołębim sercu, zastrzelony bestialsko po uwięzieniu przez żonę gestapowca, która jego właśnie wybrała sobie za cel swoich morderczych zapędów.

Dwa ulubione tematy prof. Progulskiego — dziecko i pejzaż — na pozór tak różne, w jego interpretacji nabierały swoistej miękkości i subtelności. Jego pejzaże zimowe, dobrze znane fotografikom polskim, nagrodzone były między innymi na wystawie międzynarodowej w Antwerpii srebrnym medalem.

Razem z nim zginął syn jego Andrzej, student Politechniki, rokujący jak najlepsze nadzieje. Był rzutki, ruchliwy, doskonały organizator o rozległym polu zainteresowań i już doskonale wyrobionej fakturze zdjęć.

Zginął prof. Adam Lenkiewicz, C. F. K. P., zasłużony działacz na polu społecznym, kulturalnym i pedagogicznym, kilkakrotny prezes L. T. F. Ukochał góry i Lwów, toteż góry i miasto Lwów były głównym tematem jego niezliczonych zdjęć, znanych, rozpowszechnionych i wielokrotnie publikowanych. Brał udział w licznych wystawach międzynarodowych i Salonach polskich.

Zginął prof Jan A. Neuman, C. F. K. P. Wprawdzie ostatnie lata przed wojną spędził w Warszawie, ale ponieważ rozpoczął działalność fotograficzną na Politechnice lwowskiej jako asystent dra Mikolascha i na tejże Politechnice zakończył swą działalność jako wykładowca, więc wymieniam Go razem z innymi kolegami lwowskimi. Był znanym i cenionym pedagogiem o gruntownej znajomości przedmiotu, poza tym czynny jako publicysta i wydawca, ruchliwy prezes Związku Zrzeszeń Fotograficznych, redaktor „Leici w Polsce", wszechstronny fotografik i pierwszorzędny gumista, brał udział w niezliczonych wystawach krajowych i obcych.

Poza tym zmarli w czasie wojny obaj lwowscy nestorzy fotografiki, Józef Świtkowski i Rudolf Huber.

Józef Świtkowski, C. F. K. P., próbował w życiu chyba wszystkich technik fotograficznych jakie w ogóle istniały, zajmował się obok wielu innych i optyką (znany Bis-Telar Buscha był jego konstrukcji), ale w pierwszym rzędzie był jednym z najwybitniejszych polskich teoretyków fotograficznych oraz współpracownikiem wielu teoretycznych czasopism zagranicznych. Pozostawił szereg prac z dziedziny fotografii z kilkakrotnie wydanym podręcznikiem „Fotografii Praktycznej" na czele. Był również kilkakrotnym prezesem L. T. F., przez wiele lat prowadził lektorat fotografii na uniwersytecie lwowskim i redagował lwowski „Miesięcznik Fotograficzny".

Rudolf Huber — wytrawny portrecista — umiał połączyć wymagania zawodowca ze smakiem i wyczuciem piękna i prawdy głowy ludzkiej. Pozostawił niezliczone portrety, żywe i wierne ludzi pracy i nauki, sztuki i rękodzieła. Także portret kobiecy i dziewczęcy znalazł w nim pierwszorzędnego odtwórcę.

Byli dobrymi Polakami, serdecznymi kolegami, położyli niespożyte zasługi dla fotografiki polskiej.

Cześć ich pamięci!

MIEJSKIE KOEDUKACYJNE GIMNAZJUM FOTOTECHNICZNE W WARSZAWIE

Miejskie Gimnazjum Fototechniczne w Warszawie powstało niemal bezpośrednio po oswobodzeniu Stolicy, jako pierwsza tego typu szkoła w Polsce, do niedawna jedyna. Przedwojenne wytyczne i programy oświatowe nie przewidywały szkolenia fotograficznego na stopniu gimnazjalnym. Państwowe Liceum Fotograficzne w Warszawie, opierając się na wydanym w 1938 r. „Tymczasowym programie nauki w liceach fotograficznych", kształci przede wszystkim t. zw. zawodowców, fotografów portrecistów. Tymczasem fotografia to nie tylko, jak się przyjęło wśród szerokiego ogółu, uwiecznianie twarzy ludzkich, ale dziedzina rozległa; jej opanowanie wymaga prócz przygotowania manualnego rzetelnej wiedzy teoretycznej, na podbudowie należytego wykształcenia ogólnego. Odradzający się polski przemysł fotograficzny potrzebuje odpowiednio wprowadzonych w zagadnienie produkcji fotochemików-emulsjonerów; pracownie naukowe, laboratoria badawcze przy fabrykach, kliniki chętnie przyjmą praktykantów rentgeno-fotografów, mikro i makro-fotografów; Urząd Pomiarów Kraju

i Ministerstwo Komunikacji zabiegają o fotogrametrów; stałe zatrudnienie znajdą w Ministerstwie Sprawiedliwości, w sądownictwie, w urzędach śledczych jako eksperci fototechnicy, którzy już w szkole teoretycznie i częściowo praktycznie przerobili kurs fotografii kryminalnej; prasa, jakże obfita po wojnie, cierpi dotkliwie na brak inteligentnych, rzutkich fotoreporterów itd. itd. przykłady możnaby mnożyć w nieskończoność. Z uświadomienia sobie tych potrzeb i braków w zaniedbanej dziedzinie fotografii użytkowej, z przeświadczenia, iż racjonalne szkolenie zawodowe winno iść w parze z wiedzą ogólną, zrodziła się myśl założenia takiego typu szkoły fotograficznej, w której obok fotografii artystycznej nauczanoby w szerokim zakresie fotografii użytkowej, a przedmioty t. zw ogólne nie byłyby tylko dodatkiem. Zniknąć bowiem musi w fotografii zawodowej groteskowy typ fotografa domorosłego, ustępując miejsca inteligentnemu, wyszkolonemu należycie praktycznie i ogólnie pracownikowi zawodu.

Nauka w takim gimnazjum, które dla odróżnienia nazwano nie fotograficznym a fototechnicznym, nie może trwać jak w liceum dwa lata, a 3—4. Uczeń, uzupełniając skromny zapas wiadomości ogólnych zdobytych w szkole powszechnej (w przyszłości w szkole t. zw. podstawowej), doskonali sprawność techniczną w poszczególnych działach fotografii, poznaje podstawowe zagadnienia od strony teoretycznej. Praktyka wakacyjna w klinikach (rentgen), biurze fotogrametrycznym, pracowniach reprodukcyjnych itp., uzupełnia wiedzę teoretyczną, oswaja z przyszłym warsztatem pracy.

Organizacja tak pomyślanej szkoły w Warszawie, w warunkach powojennego prymitywizmu, przy braku odpowiedniego pomieszczenia, nowoczesnych pomocy naukowych, a przede wszystkim wykładowców-specjalistów, nie była łatwa. Piszący te słowa, jako inicjator gimnazjum, rozłożył plan całkowitej organizacji szkoły na poszczególne etapy. Najpierw należało przekonać (w okresie, kiedy wojna toczyła się w najlepsze) tych, którzy decydowali w sprawach szkolnictwa o potrzebie tego typu szkoły. Nie poszło od razu gładko. Poszczególni członkowie wszelkich komisji w rozmowach bezpośrednich dawali entuzjastycznie wyraz swego pozytywnego do sprawy nastawienia, ale gdy zeszli się razem, ani rusz nie mogli zdecydować. Dopiero kiedy Zarząd Miejski m. st. Warszawy wyraził chęć zorganizowania szkoły i zabezpieczenia finansowego, a Komisja Oświatowa Warszawskiej Rady Narodowej orzekła, iż szkoła taka, niewątpliwie pionierska, jest potrzebna, sprawa przed wojną z góry przegrana — załatwiona została pomyślnie. Przyjmując dobrowolnie trud utrzymania Gimnazjum, w okresie kiedy jeszcze toczyły się walki, Zarząd Miejski m. st. Warszawy dał dowód chwalebnej troski o przyszłość polskiej fototechniki.

Skompletowanie personelu nauczycielskiego było drugim etapem niemniej ważnym i odpowiedzialnym, na drodze ku uruchomieniu szkoły. Pracownicy pedagogiczni okazali się jednak, z niewielkimi wyjątkami, entuzjastami sprawy; zamieszkali w Warszawie, bądź w podmiejskich osiedlach, dokonywali nielada wyczynów, pokonywując liczne przeszkody w drodze do szkoły (o tramwajach nikomu się jeszcze nie śniło), szkoły zagubionej początkowo na jednej z zapomnianych uliczek dalekiego Grochowa, mieszczącej się w lokalu prywatnym, który szczęśliwie ocalał i nie wymagał większego remontu.

Jak żywa była myśl zorganizowania gimnazjum fototechnicznego świadczy niewątpliwie wielki napływ kandydatów do kl. pierwszej; gimnazjum pomyślane było jako szkoła rozwojowa u kursie początkowo czteroletnim, a obecnie, na skutek reformy, trzyletniim. Niestety, na skutek ciasnoty zarówno w klasach jak pracowni i ciemniach, skromnych dotacyj miejskich na pomoce naukowe i materiały, tylko 50 uczniów z —200 kandydatów zostało definitywnie przyjętych.

Dziś, patrząc z perspektywy prawie trzech lat szkolnych na te pierwsze dni pionierskiej pracy gromadki zapaleńców-nauczycieli i uczniów, którzy zaufali nowej szkole, szkole bez tradycji, bez własnego locum, bez rozbudowanych pracowni odczuwam żywą wdzięczność dla nich połączoną z zadowoleniem, iż przetrwawszy najgorsze, gimnazjum fototechniczne żyje, rozwija się, staje się coraz bardziej potrzebne, ciągle jeszcze atrakcyjne, choć już nie samo bo podobne szkoły powstały i w innych miastach.

Obecnie Gimnazjum Fototechniczne liczy 104 uczniów, dziewcząt i chłopców, mieszcząc się w wielkim, czteropiętrowym gmachu szkolnym miejskim przy ul. Stawki 5, jednym z niewielu ocalałych domów na terenie byłego Getta w Warszawie. Mimo że budynek jest jeszcze remontowany — lekcje odbywają się normalnie, niemniej jednak zajęcia praktyczne będą postawione odpowiednio dopiero po zupełnym przystosowaniu pomieszczeń do wymagań tego typu uczelni, co zresztą ostatnio odbywa się w tempie przyspieszonym. Widne, przestronne klasy, pracownie, laboratoria i ciemnie są radosną nagrodą dla zmęczonych pracą w prymitywnych warunkach dawnej szkoły nauczycieli i uczniów. Ponieważ Gimnazjum Fototechniczne nie może być szkołą dzielnicową, w przyszłym roku szkolnym powstaną internaty zarówno dla dziewcząt jak i dla chłopców, które skupią licznie zgłaszającą się młodzież z prowincji.

Gimnazjum Fototechniczne nie jest ślepą uliczką bez wyjścia; jest pierwszym szczeblem w szkoleniu zawodowym w fototechnice. Po ukończeniu gimnazjum fototechn. uczniowie mogą kontynuować naukę na szczeblu wyższym w liceum tegoż typu, które powstanie w roku szkolnym 1948/49, to zn. wtedy, gdy pierwsi absolwenci opuszczą Gimnazjum. Liceum to, którego program jest obecnie w opracowaniu, uwzględni w szerszym zakresie specjalizację. Wspomnieć również należy, iż żywy i aktualny jest obecnie rozważany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki projekt instytutu fotografiki, o rozbudowanych działach, dla wybitnej artystycznej specjalizacji.

Mgr Zbigniew Pękosławski

dyr. Miejsk. Gimn. Fototechn. w Warszawie

OPIS DZIAŁALNOŚCI GIMNAZJUM FOTOGRAFICZNEGO PRZY PAŃSTWOWEJ SZKOLE ZAWODOWEJ ŻEŃSKIEJ W KATOWICACH

Dnia 13 kwietnia 1945 roku został uruchomiony dział fotograficzny przy Państwowej Szkole Zawodowej Żeńskiej w Katowicach. Podstawą do otwarcia tego działu było pozostawione przez okupanta urządzenie pracowni fotograficznej, które niestety w 50% uległy uszkodzeniu na skutek wybuchu granatu podczas działań wojennych, reszta zaś została rozkradziona. Naprawa uszkodzonych urządzeń i uzupełnienie inwentarza warsztatowego pochłonęły olbrzymie sumy, które wydatkowane były częściowo przez Wydział Odbudowy, częściowo przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Śląskiego. Duże fundusze na rzecz wyposażenia pracowni fotograficznej uzyskała Szkoła od Rady Rodzicielskiej i z imprez, które urządzane były na ten cel przez młodzież i nauczycielstwo.

Do szkoły w pierwszym jej roku istnienia zgłosiło się 16 kandydatek z dłuższą praktyką fotograficzną, którym zależało na złożeniu egzaminu czeladniczego. Był to kurs 2-letni, który dobrze wypełnił swoje zadanie mające na celu uzupełnienie wiedzy fotograficznej tej młodzieży, a z drugiej strony przygotowanie jej do życia dzisiejszej rzeczywistości Polski.

W roku szkolnym 1945/46 zgłosiło się do 4-letniego gimnazjum fotograficznego ponad 100 kandydatek, z których jednak z powodu braku miejsca można było przyjąć tylko 28.

W roku szkolnym 1946/47 przyjęto do szkoły 45 kandydatek do klasy I-szej gimnazjum 3-letniego. Powodem tak małej ilości uczennic są względy natury technicznej i stosunkowo skromnych urządzeń fotograficznych, które nie pozwalają na przyjęcie i zatrudnienie w warsztatach fotograficznych większej ilości młodzieży.

Organizacją działu fotograficznego w początkach szkoły zajmowała się dyrektorka szkoły Jadwiga Zbroja. Od roku szkolnego 1946/47 kierownictwo tego działu Państwowej Szkoły Zawodowej Żeńskiej przyjął ob. Molin Jan, posiadający pełne wykształcenie pedagogiczne i fachowe, uzyskane na Politechnice w Londynie na Wydziale Fotograficznym. Oprócz tego w szkole jako wykładowca teorii zatrudniony jest od roku 1946 ob. Czesak Bogdan, uczeń prof. Mikolascha i asystent Politechniki Lwowskiej, oraz mistrz fotografiki ob. Wojnowski Józef.

Należy również wspomnieć o ob. Mroszczak Janinie, która w pierwszym roku szkolnym była jedną z uczących nauczycielek tego działu na równi z inż. Schmidtgalem.

Program Gimnazjum Fotograficznego obejmuje następujące działy fachowe:

a) portret użytkowy i artystyczny,
b) fotografia techniczna (reprodukcja, fotokopia itp.),
c) fotografia plenarna (widoki, zdjęcia rodzajowe itp.),
d) fotografia lekarska (roentgen),
e) retusz (wykańczanie),
f) teoria fotografii,
g) historia sztuki.

W miarę możliwości finansowych szkoła prowadzić będzie dział fotografii handlowej, lotniczej, oraz mikrofotografii.

Działalność wychowawcza szkoły idzie w kierunku wychowania młodzieży przez poszczególne przedmioty nauczania, a w szczególności przez zajęcia warsztatowe, które są ośrodkiem nauczania i wychowania. W pracy szkolnej położono punkt ciężkości na przygotowanie zawodowe młodzieży, na uzupełnienie tego przygotowania wykształceniem ogólnym i na wyrobienie etyczne i społeczne ze szczególnym uwzględnieniem osobowości poszczególnych uczennic. Ponadto w pracy wychowawczej szkoły zwrócono uwagę na całkowite przygotowanie młodzieży do dzisiejszej rzeczywistości przez dokładne zapoznanie jej z osiągnięciami Rządu i na wzbudzenie entuzjazmu ofiarnej pracy dla Polski Ludowej i uczuć patriotycznych na tle wyrobionych i pogłębionych uczuć demokratycznych. Aby praca ta była wszechstronna, głęboko ujęta, a przy tym wynikała z samodzielności uczennic, oraz aby pobudzała aktywność młodzieży, zorganizowany został samorząd szkolny, oparty o zasady spółdzielczości i w związku z nim cały szereg jego komórek, które przez skoordynowaną współpracę dążą do osiągnięcia wyniku zaplanowanego programu pracy.

Do organizacyj, które specjalnie pracują nad wyrobieniem społecznym młodzieży, należy Związek Walki Młodych, Związek Harcerstwa Polskiego, Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Jugosłowiańskiej i Towarzystwo Przyjaciół Żołnierza.

Do trudności Gimnazjum Fotograficznego należy zaliczyć szczupłość lokalu, nie zezwalająca na jego rozwój, oraz brak odpowiednich urządzeń i materiałów fotograficznych, których na wolnym rynku zakupić nie można z powodu braku tychże, względnie wygórowanych cen. Dotychczasowe przydziały z Filmu Polskiego z Bydgoszczy były niewystarczające i nie pokryły potrzeb szkoły w zakresie dydaktycznym.

Szkoła projektuje urządzenie kursu fotograficznego dla amatorów, oraz kursów fotoreporterskich dla osób zatrudnionych w tych dziedzinach.

Również projektuje się zorganizowanie spółdzielni fotograficznej dla absolwentek gimnazjum fotograficznego, jako pierwszej tego rodzaju placówki na terenie Polski.

Aby wszystkie projekty szkoły zmierzające do rozwoju tej pożytecznej placówki mogły być zrealizowane, potrzebna jest szkole wydatna pomoc ze strony Państwa i czynników społecznych. Liczymy na to, że tą pomoc uzyskamy.

Dyrektorka Szkoły
Jadwiga Zbroja

Z życia organizacyjnego

SPRAWOZDANIE

W dniu 16 marca 1947 r. odbyło się doroczne Walne Zebranie Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu.

Po zagajeniu zebrania przez prezesa Włodzimierza Nowakowskiego i przyjęciu porządku dziennego, przewodniczącym zebrania obrano mgr. Zygmunta Obrąpalskiego, który z kolei powołał resztę członków prezydium.

Po odczytaniu i przyjęciu protokółu z ostatniego Walnego Zebrania, wysłuchano i przedyskutowano sprawozdania:

a) prezydium,
b) kasowe,
c) gospodarza,
d) bibliotekarza,
e) sekcji techniczno-artystycznej,
f) sekcji filmu wąskotaśmowego,
g) przydziału materiałów fotograficznych,
h) redakcji „Świata Fotografii",
i) administracji „Świata Fotografii".

Po wysłuchaniu sprawozdania Komisji Rewizyjnej i udzieleniu absolutorium ustępującemu Zarządowi — przystąpiono do wyboru nowych władz Stowarzyszenia.

Do Zarządu weszli:
Nowakowski Włodzimierz — prezes
Inż. Struminski Jerzy — wiceprezes,
Obrąpalska Fortunata — sekretarz,
Śliwiński Witold — skarbnik,
Inż. Stamm Marian — gospodarz,
Wyszomirski Zbygniew — bibliotekarz.

Do Komisji Rewizyjnej:
Piątek Jan — przewodniczący,
Mgr Wilak Karol, Leszczyński Stefan, Nadolny Jan — jako członkowie oraz Maćkowiak Franciszek i inż. Jędrasiewicz Henryk — jako zastępcy.

Do Komisji Kwalifikacyjnej:
Mgr Obrąpalski Zygmunt — jako przewodniczący,
Maksymowicz Zenon, inż. Strumiński Jerzy, Obrąpalska Fortunata, Kitzmann Eugeniusz — jako członkowie oraz prof. Poradowski Stefan, inż Stamm Marian, inż. Jędrasiewicz Henryk i Śliwiński Witold — jako zastępcy.

Do Komisji Rozjemczej:
Prof. Poradowski Stefan — jako przewodniczący,
Czarnecki Witold, adw. Chmielewski Kazimierz — jako członkowie.

Do redakcji „Świata Fotografii":
Schulz Marian — jako redaktor naczelny.
Mgr Obrąpalski Zygmunt — jako zastępca redaktora naczelnego i kierownik naukowy.
Inż. Strumiński Jerzy i Maksymowicz Zenon — jako członkowie redakcji.
Kierownikiem administracji pisma obrano Nowakowskiego Włodzimierza.

W dalszym ciągu obrad, na wniosek kol. prof. Poradowskiego Stefana nadano kol. Schulzowi Marianowi, godność członka honorowego S. M. F. za wybitne zasługi położone przy założeniu i organizowaniu stowarzyszenia i „Świata Fotografii".

Uchwalono podnieść składkę miesięczną członków do wysokości 30 zł miesięcznie, oraz wpisowe łącznie z legitymacją 100 złotych.

Ze spraw ważniejszych omówionych na zebraniu należy wymienić sprawę budowy własnego domu Stowarzyszenia. Kol. Nowakowski zreferował możliwości w tej sprawie, zaś kol. Wilak ofiarował 1.000 zł na ten cel.

Mgr Zygmunt Obrąpalski, przewodniczący

W Warszawie (przy ul. Konopnickiej 6) istnieje Klub Fotograficzny Warszawskiej Y. M. C. A. Prezesem Klubu jest p. Kazimierz Grejn. Jego zastępcą jest p. Jerzy Tomaszewski. Na temat spraw Klubu znajdą Czytelnicy osobne sprawozdanie.

PROTOKÓŁ

W dniu 13 kwietnia 1947 r. Komisja Kwalifikacyjna Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu w składzie: mgr Obrąpalski Zygmunt, przewodniczący, Maksymowicz Zenon, inż. Strumiński Jerzy, Obrąpalska Fortunata, inż. Stamm Marian — członkowie oraz prof. Poradowski Stefan jako desygnowany przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki — rozpatrzyła 388 prac nadesłanych przez 83 autorów na I-szą Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w Poznaniu.

Z prac nadesłanych zakwalifikowano do wystawienia 192 zaś 196 odrzucono.

Po ukończeniu selekcji, na czas przyznawania nagród, przewodnictwo Komisji objął desygnowany przedstawiciel Ministerstwa, zaś mgr Obrąpalski na wniosek Maksymowicza Zenona opuścił zebranie.

Na wniosek desygnowanego przedstawiciela Ministerstwa pierwszą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w sumie 15.000 złotych — przyznano Obrąpalskiemu Zygmuntowi z Poznania za obraz pod tytułem „W mglistej otchłani" z jednoczesnym zaznaczeniem, że uchwała zapadła jednomyślnie.

Drugą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w sumie 10.000 złotych przyznano Wańskiemu Tadeuszowi z Gdyni za obraz pod tytułem „Pejzaż pagórkowaty".

Trzecią nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w sumie 5.000 złotych przyznano Zdanowskiemu Edmundowi za obraz pod tytułem „Słoneczna droga".

Nagrody czasopisma „Świat Fotografii", zastrzeżone dla wystawców z Poznania, zostały przyznane jak następuje:

Pierwsza nagroda 8.000 złotych — Obrąpalskiej Fortunacie za obraz pod tytułem „Zmierzch".

Druga nagroda 5.000 złotych — Myszkowskiemu Maksymilianowi za obraz pod tytułem „Studium".

Trzecia nagroda 3.000 złotych — Leszczyńskiemu Stefanowi za obraz pod tytułem „Wioska".

Poza nagrodami Komisja postanowiła wyróżnić następujące prace:

Bogacki Władysław „Procesja Bożego Ciała" (Kraków).
Czarnecki Alojzy „Oczekiwanie" (Toruń).
Frąckiewicz Jerzy „Poranna mgła" (Kraków).
Hartwig Edward „W pracowni artysty" (Lublin).
Hermanowicz Henryk „Kobiety z wiadrami" (Kraków).
Makarewicz Henryk „Poranna mgła" (Katowice).
Piątek Jan „W porannym słońcu" (Poznań).
Sikorski Bolesław „Poranek" (Tarnów).
Stamm Marian „W słonecznym zaciszu" (Poznań).
Strumiński Jerzy „Tęsknota" (Poznań).
Urbanowicz Wojciech „Za murami ghetta" (Łódź).
Wawrzyniak Kazimierz „Łódź" (Łódź).

Komisja uchwaliła wszystkim nagrodzonym i wyróżnionym przesłać odpowiednie powiadomienia.

Mgr Zygmunt Obrąpalski
przewodniczący
Prof. Stefan Poradowski
desygnowany przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki
Zenon Maksymowicz
członek komisji
Inż. Jerzy Strumiński
członek komisji
Fortunata Obrąpalska
członek komisji
Inż. Marian Stamm
członek komisji

Poznań, 15 kwietnia 1947 r.

*

Zasługującą na wyróżnienie jest działalność Klubu Miłośników Fotografii w Toruniu. Pierwsza wystawa tego klubu miała miejsce w Toruniu, w 1946 r. Nosiła nazwę „Piękno Torunia" i miała charakter wybitnie krajoznawczy. Druga wystawa, której otwarcie nastąpiło 2 marca br., również w Toruniu, nosiła charakter wyłącznie artystyczny. W związku z tymi wystawami wydane zostały estetyczne katalogi, pierwszy z przedmową p. Henryka Zawadzkiego. Obok wystaw Klub rozwija działalność naukową podając na specjalnych, drukowanych ulotkach tytuły mających się odbyć odczytów. Wszystko świadczy o dobrej organizacji Klubu. Wystawę drugą, po zamknięciu, przesłano do Poznania jako zbiorową przesyłkę na I Wystawę Ogólnopolską. Dnia 29 marca br. otworzono w Domu „Caritas" wystawę prof. Jana Bułhaka pt. „Ruiny Warszawy". Wystawę otworzył dziekan Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, prof. Narębski, podkreślając zasługi prof. Bułhaka w Polsce. Prof. Bułhakowi nadano tytuł honorowego prezesa.

Ze swej strony życzymy Klubowi Miłośników Fotografii w Toruniu dalszej owocnej pracy.

*

Dowiedzieliśmy się, iż członek naszego stowarzyszenia, p. Edward Kwaśniewski organizuje na terenie Wałbrzycha stowarzyszenie fotografików. Dzielnemu Koledze przesyłamy tą drogą życzenia.

*

Podreferendarz P. K. O. S. w Lwówku Śląskim, p. Sierosławski, wystąpił do miejscowego Referatu Kultury i Sztuki z obszernym projektem utworzenia na miejscu sekcji fotograficznej. Powiatowy Referat Kultury i Sztuki okazał gotowość pomocy organizacyjnej, o ile sekcja fotograficzna powstałaby w charakterze instytucji kulturalnej. Finansowanie sekcji z funduszów państwowych może nastąpić nie wcześniej, aż sekcja wykaże się pozytywnymi wynikami pracy.

Z prasy

„Głos Wielkopolski" nr 125 z dnia 7 maja 1947 r.

I Ogólnopolska wystawa fotografiki

Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu gości I Ogólnopolską Wystawę Fotografii. Wystawa ta leży na linii usiłowania przetworzenia techniki fotograficznej na sztukę. Wskazuje na to nazwa wystawy, gdzie użyto wyrazu nie fotografia, ale fotografika, tzn. fotografia artystyczna. Wystawa ma być następnie obwożona po Europie i najprzód pojedzie do Szwajcarii.

Projekt ten nakłada na krytyka obowiązek stosowania skrupulatnych kryteriów — w interesie kultury polskiej, którą obyśmy ukazywali zagranicy zawsze tylko w utworach dojrzałych i na odpowiednim poziomie. Musimy stwierdzić, że wystawa wywołuje wyraźne rozczarowanie. Przeważają na niej zdjęcia z punktu widzenia estetyki słabe, idące po linii najmniejszego oporu, najbanalniejsze w świecie i nie mające w sobie choćby cienia artyzmu, powstałe z nieporozumienia i niezrozumienia różnicy, jaka istnieje między fotografią (techniką) i fotografiką (sztuką). Nie starczy samo „pstryknięcie" w aparat, aby wyprodukować zdjęcie artystyczne, nie starczy opanowanie fotograficznego „métier". Potrzebna jest jeszcze kultura, oparta na znajomości osiągnięć fotografików zagranicznych, na podpatrywaniu pracy intelektu, który potrafił podporządkować sobie nowe narzędzie i uczynić je środkiem artystycznej wypowiedzi.

Trudności techniczne, z jakimi walczy powojenna nasza fotografika, brak odpowiednich papierów do zdjęć itd. niewiele stan rzeczy wytłumaczą. Kompozycja przez wybór odtwarzanego mechanicznie motywu, jako też kompozycja metodą fotomontażową są uwarunkowane chyba tylko posiadaniem koncepcji i dobrego smaku, a nie względami natury czysto materiałowej. Dodajmy jeszcze, że aby robić artystycznie wartościowe zdjęcia, niekoniecznie potrzeba „awangardyzmu" czy „eksperymentalizmu". Wystarczy realizm, do którego skłania się z natury swego talentu i upodobań większość naszych fotografików. Realizm, byle nie tzw. „naiwny realizm" w sztuce, tzn. realizm bez artystycznej problematyki.

Podkreślimy kilka lepszych osiągnięć I Ogólnopolskiej Wystawy. Edmund Zdanowski wystawia „Słoneczną drogę" (III nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki). Zdjęcie wyróżnia się dobrą budową syme-

tryczną. Na lewo są fale w świetle, na prawo — równoważąca masa ciemnego drzewa jako zdecydowany kontrast. Sens kompozycyjny i nutę poezji posiada „Lot" Stefana Poradowskiego, podobnie Fortunaty Obrąpalskiej „Zmierzch" z fantastycznymi krzyżami (I nagroda „Świata fotografii"). Jana Bułhaka „Drzewa" (poza konkursem) zamieniły się w interesujący jak gdyby archaiczny arabesk. Maksymilian Myszkowski jest miłośnikiem piękna ciała kobiecego. Dał temu wyraz w „Studium", nadającym się zresztą jako ilustracja do specjalnych „magazynów"... Bolesława Sikorskiego „Poranek" (praca też wyróżniona) operuje magią rozświetlonych partii pejzażu. Dlaczego jednak „Wioska" obok pokazana — Stefana Leszczyńskiego — dostała III nagrodę „Świata"? Przeciętna ta praca nie wyróżnia się szczególnym rysem artyzmu. Już estetycznie lepsze jest tegoż autora „W porcie". Kompozycja dąży tu do oparcia się na powtórzenie rytmu okrętu z planu pierwszego i dalszego; ciekawe jest uwydatnienie charakterystycznej w marynarce ornamentyki (cyfry, sztandary itd.). Słusznie natomiast wyróżniono „Drogę" Jerzego Frąckiewicza. O niektórych pracach pisaliśmy jeszcze kiedyś z okazji wystawy lokalnej.

Uderza brak tematyki związanej z wojną i odbudową, z epoką w której przecież fotograficy nasi żyją. Zaważył tutaj nieszczęsny podział, datujący się już z czasów wystaw dawniejszych, kiedy to zasugerowano rozróżnienie między fotografią jako „sztuką dla sztuki" (fotografika) a tzw. zdjęciem „dokumentarnym", bez artystycznej pretensji. Jak gdyby interpretacja fotografika mogła dotyczyć tylko martwych natur, pejzaży, portretu i aktu, a już zaklętym „tabu" miały być tematy o posmaku socjalnym, kompozycje, związane z życiem mas. „Artyzowanie" jest zresztą cechą nie tylko fotografików w naszej sztuce. A tymczasem jakże wymowne mogłyby być np. fotomontaże na tematy wojenne i okupacyjne! A zatem przemyślenie problemu związania sztuki fotograficznej z życiem społecznym doradzamy naszym entuzjastom. No i jeszcze raz: pogłębienia artystycznego pracy, zanim się ją pokaże Europie.

Dr F. M. Nowowiejski

*

„Słowo Powszechne" (Warszawa) nr 45 z dnia 19 maja 1947 r.

Pierwsza Wielkopolska Wystawa Fotografii w Poznaniu

Największa gałąź sztuki plastycznej — fotografika — osiągnęła u nas przed wojną swój szczyt. Artystyczne fotografie Bułhaka, stojące na pograniczu prawdziwej sztuki malarskiej, uczyniły z aparatu fotograficznego poważnego twórcę nowych wartości plastycznych, a z fotografika — artystę. Dziś fotografika, zwłaszcza za granicą, stanowi dziedzinę odrębną w sztuce i wciąż doskonali swe środki i możliwości. Fotograficy znają dobrze nazwiska mistrzów swojej sztuki jak i własne kierunki w tym rodzaju twórczości.

Dobrze się stało, że w liczbie licznych imprez z okazji Targów w Poznaniu otwarto I Ogólnopolską Wystawę Footgrafiki w Muzeum Wielkopolskim. Gościny udzielono tej wystawie w obszernym hallu Muzeum, nad którym zdążono na czas pokryć ogromny dach nowymi szybami, tak, że hall stał się dziś najlepszym na cele wystaw pomieszczeniem.

Na otwarcie wystawy przybyła bardzo liczna gromada fotografów i znawców fotografii artystycznej. Obecny był m. in. dyrektor Departamentu Plastyki Urbanowicz.

Wystawę urządzono bardzo starannie i pięknie. Jasny, pogodny, przestronny hall wypełniło przeszło dwieście artystycznych zdjęć, rozplanowanych ze smakiem i przejrzyście. Spośród liczby wyselekcjonowanych prac wyróżniły się niewątpliwie fotografie Obrąpalskiego z Poznania, a praca „W mglistej otchłani", potraktowana bardzo „po malarsku", uzyskała słusznie pierwszą nagrodę Min. Kultury i Sztuki. Również I nagrodę, lecz czasopisma „Świat Fotografii" uzyskał fotomontaż „Zmierzch" Obrąpalskiej z Poznania.

Z dalszych nagrodzonych prac wymieniam: Wańskiego (Gdynia) „Pejzaż", Leszczyńskiego (Poznań) „Wioska", Myszkowskiego (Poznań) bardzo ciekawe i śmiałe ujęcie studium, Żelanowskiego (Gdynia) „Słoneczna droga". Na uwagę zasługują zdjęcia teatralne młodego fotografa poznańskiego Maksymowicza.

W wystawie wzięło udział wielu artystów z całej Polski, a to z Opola, Bytomia, Krakowa, Otwocka, Warszawy, Poznania, Torunia, Katowic, Grodziska, Łodzi, Wąbrzeźna, Lublina, Sarnopola, Jeleniej Góry, Mińska Maz., Dzięgielowa, Bydgoszczy, Suchednowa, Tarnowa, Gorlic, Szczecina, Wrocławia. Poza konkursem wystawiono również parę prac mistrza Bułhaka.

Poznań, organizator wystawy, wziął dziś inicjatywę w tej dziedzinie sztuki w swoje ręce. Graficy poznańscy wydają własne pismo „Świat fotografii", oni też zaprezentowali najcelniejsze prace.

Na marginesie wystawy pragnę jedynie zwrócić uwagę, że można o fotografice pisać głeboko i pieknie, ale nie wypada pisać tak, jak to uczynił w katalogu wystawy Marian Schulz, „referent fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, członek honorowy Stow. Miłośników Fotografii".

Stanisław Strugarek

*

„Wola Ludu", Poznań, nr 100 z dnia 30. IV. 1947.

Poznań ośrodkiem artystycznym w dziedzinie fotografiki
Otwarcie I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki

Dnia 26 bm. o godz. 12 otwarta została staraniem Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu, I-sza Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, w głównej sali Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

Otwarcia dokonał wicewojewoda poznański mgr Grosicki, w asyście delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki ob. Urbanowicza i przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej ob. Piękniewskiego, przy udziale licznie zebranych przedstawicieli i znawców fotografiki.

Zebrani mieli możność podziwiania artystycznie wykonanych zdjęć krajobrazów, ukazujących czar polskiej wsi w różnych porach roku, fotografii starych zabytków martwej natury, oraz charakterystycznych portretów.

Subtelnie uchwycone gry świateł i cieni, złudzenie wichru i mgły na niektórych zdjęciach, pozwalają nam przypuszczać, że i na tym polu Polska odniosła po wojnie wielki sukces, w porównaniu z okresem przedwojennym, gdzie w tymże okresie fotografia artystyczna była u nas mało znana.

Zainteresowanie się Ministerstwa Kultury i Sztuki świadczy o tym, że fotografia artystyczna unaoczniająca w najdrobniejszych szczegółach całe piękno widoków, martwej natury, czy klasyki form, powinna rozpowszechnić się wśród najszerszych mas społeczeństwa, przyczyniając się do upiekszenia estetycznym i stosunkowo dość tanim sposobem naszych mieszkań, sal, świetlic itp.

„Sp"

*

„Rejsy" Gdynia z dnia 11. V. 1947.

Wystawa fotografiki E. i B. Zdanowskich

Jako piątą wystawę z rzędu urządził gdyński Oddział Plastyków wystawę fografiki E. i B. Zdanowskich.

Jakkolwiek istnieje kwestia sporna czy obraz sporządzony za pomocą chemicznych procesów wywołanych przez światło — można w ogóle podciągnąć pod miano sztuki nikt nie może odmówić artystycznej wartości fotografice Zdanowskich.

Pierwsze spojrzenie na wystawę nasuwa przypuszczenie, że to niemożliwe, aby to były fotografie, to raczej jakaś nowa technika graficzna: akwatinta, mezzotinta czy inna jeszcze „czarno-biała".

Kontur, ostrość, ruch w fotosach Zdanowskich prawie nie istnieje. Kształty roztapiają się w wibrującej grze powietrza, które stało się niemal widoczne. To już nie przedmioty czy zjawiska utrwalone na emulsji, to obrazy, wykonane plamą o najdoskonalszym walorze.

Z tych szarych pejzażowych fotosów przemawia czar światła i cieni, poetycznego zamyślenia i modlitewnego nastroju.

Tak wykonać fotografie, tak widzieć świat, takie umieć wybierać fragmenty może tylko artysta i to artysta o wielkim i subtelnym wyczuciu nie tylko formy, ale

i barwy, która została tu wtopiona, przetransponowana na niuanse czerni, bieli i szarości. Cóż tu dopiero mówić o kompozycji? Na fotosach Zdanowskiego można się jej uczyć.

To samo niemal można powiedzieć o studiach portretowych, wykonanych przez B. Zdanowską. Z głębi sali uderza w oczy duży fotos. Z ciemnego, głębokiego tła wyłaniają się dwie głowy oświetlone niespodzianie. Cóż to? Czyżby reprodukcja Rembrandta? Nie, to tylko fotografia dwu robotników, a dalej druga podobna w układzie, fotos ze sztuki „Żeglarz" Szaniawskiego.

Aparat, błona celuloidowa, papier pokryty emulsją, pędzelek retuszerski, stały się tu tym, czym jest pędzel i farby w rękach malarza, czy rylec, płyta metalowa i miseczka kwasu — w rękach grafika. To znaczy: stały się narzędziem w rękach artysty.

Maria Wlazłowska

*

„Dziennik Bałtycki" z 14 maja 1947 r.

Zaszczytne wyróżnienie znanych fotografików

Dnia 12 bm. Prezydent Rzeczypospolitej Bolesław Bierut, w uznaniu zasług na polu artystycznym, przesłał Edmundowi i Bolesławie Zdanowskim, znanym fotografikom w Gdyni, życzenia owocnej pracy oraz premię w wysokości 50 tys. zł na rozwinięcie laboratorium fotograficznego.

Oddział gdyński Zw. Zaw. Polskich Artystów Plastyków składa z tej okazji pp. Zdanowskim za naszym pośrednictwem serdeczne gratulacje. (MW)

*

„Głos Pomorski" z dnia 4 marca br. w artykule „Wystawa fotografii artystycznej w Poznaniu" podaje co następuje:

Wystawa fotografii artystycznej w Toruniu

Klub Miłośników Fotografii przy PTK w Toruniu zorganizował w górnej sali „Caritasu" przy ul. Łaziennej interesującą ekspozycję fotografii artystycznej. Na wystawie, której otwarcie odbyło się ub. niedzieli w południe, reprezentowane są pejzaże, portrety, motywy architektoniczne i obrazki rodzajowe.

Ogółem wystawiono 43 fotografie, odznaczające się doskonałym wykonaniem technicznym i interesującym podejściem do tematu. Estetycznie wydany katalog notuje następujące nazwiska wystawiających: Witolda Bojbaka, Janiny Czarneckiej, Alojzego Czarneckiego, Władysława Deca, Olgierda Gałdyńskiego, Leandra Gardzielewskiego, Jana Grzeskiego, Bronisława Hozakowskiego, Witolda Jankowskiego, Danuty Kaczmarkówny, ks. Zygryda Kowalskiego, Leona Mroczkowskiego, dra Pintowskiego, Henryka Szady'ego, Bronisława Wierzchowskiego i Henryka Zawadzkiego.

Wystawa trwać będzie do przyszłej niedzieli, po czym przeniesiona zostanie do Poznania. (z)

*

W „Młodym zawodowcu" zamieszczono cztery artykuły dyr. mgr Zbigniewa Pękosławskiego na temat „Fotografia w służbie nauki i sztuki".

W „Dzienniku Łódzkim" nr 74 (620) ukazał się artykuł na temat książki J. Płażewskiego „Fotografowanie nie jest trudne". Recenzent nader przychylnie odnósł się do tej książki, polecając ją nie tylko sferom amatorów, lecz i fotografom zawodowym.

Na ten sam temat recenzję nie pozbawioną pointy humorystycznej zamieścił „Przekrój" w nr. 106.

W „Głosie Wielkopolskim" nr 42 str. 5 ukazał się artykuł-wywiad z dyr. Kazimierzem Saysse-Tobiczykiem na temat istniejącego w Warszawie prywatnego archiwym fotografii. W artykule przedstawione zostały dokonania, stan obecny oraz planowanie tej tak pożytecznej instytucji.

*

„Wieczór Warszawy" nr 66 (158) z dnia 8. 3. 1947 r. podaje:

Nasz specjalny korespondent w Niemczech, Stanisław Badowski, depeszuje dziś z Wiesbaden:

W Wiesbaden została otwarta wystawa towarów niemieckich, przeznaczonych na eksport. Zwiedzający i dziennikarze a wśród nich korespondent Reutera twierdzą, że gdyby nie wiedzieli, że są w Niemczech, nie uwierzyliby nigdy, iż kraj ten został pokonany w czasie wojny.

Niemcy przeszli siebie samych w eksponatach. Od wspaniałych srebrnych opraw książek poprzez aparaty fotograficzne, kinowe i radiowe, do artystycznych wyrobów ze skóry można na wystawie zobaczyć wszystko, co Niemcy mogą dziś wyprodukować.

Cały dział poświęcony jest przyrządom optycznym, wykonanym z największą precyzją.

Wszystkie przedmioty wystawione przez Niemców w Wiesbaden, przeznaczone są na eksport — w pierwszym rzędzie do Stanów Zjednoczonych w zamian za żywność i walutę.

*

„Słowo Powszechne" Rok I, nr 45, str. 4 z 9 maja 1947 r.

Przedłużenie konkursu z okazji „Dnia Lasu"

Główny Komitet „Dnia Lasu" zawiadamia, iż termin składania zdjęć fotograficznych na konkurs z okazji „Dnia Lasu" przesunięto do dnia 25 maja br.

Konkurs dotyczy zdjęć fotograficznych, przedstawiających zarówno bogactwo i piękno, jak i zniszczenie naszych lasów.

Odbitki fotograficzne o dowolnym formacie, oznaczone na odwrocie godłem autora wraz z podpisem, zawierającym datę wykonania zdjęcia, miejscowość oraz co zdjęcie przedstawia, nadsyłać należy pod adresem Ministerstwa Leśnictwa (Państwowa Rada Leśnictwa ul. Reja 3/5). Imię i nazwisko oraz adres autora trzeba dołączyć w osobnej kopercie, zaopatrzonej tymże godłem.

Ustalono nagrody: 1) jedna 10.000 zł; 2) dwie po 5.000 zł; 3) pięć po 2.000 zł. Prawo reprodukcji nagrodzonych zdjęć przechodzi na Komitet. Poza tym Komitet może zakupić od autorów szereg innych zdjęć z prawem reprodukcji.

*

„Express Wieczorny" nr 122 (342), str. 3, z dnia 5 maja 1947 r.

SPACERKIEM PO WARSZAWIE

Za „pozy" czy za fotografie?

Jeden z naszych czytelników tak pisze:

„Kiedy wychodziłem z żoną z Muzeum Narodowego, zostałem zaczepiony przez jednego z operatorów filmowych, proponującego nam zdjęcie na tle Muzeum. Wyraziliśmy swą zgodę, w związku z czym pomysłowy operator wykonał sześć identycznych zdjęć, okrążając nas z swym aparatem na wszystkie strony. Rozumiałem, że czyni to w tym celu, ażeby nabrać pewności, iż przynajmniej jedno zdjęcie udało się. Po dokonaniu tych zdjęć zażądał odemnie 300 zł, wyjaśniając, iż w firmie „Filmówki" ul. Nowogrodzka nr 37, otrzymam 6 odbitek, licząc po 50 zł za każdą sztukę.

Wpłaciłem mu powyższą kwotę i otrzymałem od niego kwitek, z którym zgłosiłem się następnego dnia do wymienione wyżej firmy „Filmówki". Zapytano mnie tam ile i jakie zamawiam zdjęcia. Różnica między okazanymi mi próbkami polegała na tym, iż jedno zdjęcie obejmowało całe postacie, pozostałe zaś przedstawiały je do pasa, kolan itp. Objaśniono mnie następnie, że są to pozy i że za te właśnie pozy zapłaciłem operatorowi 300 zł, a obecnie dopiero ma nastąpić właściwa transakcja i mogę zamówić fotografie, licząc po 170 zł za dwie sztuki.

Na pytanie, jakie będzie rozliczenie, jeżeli wybiorę jedynie zdjęcie, które objęło pełne postacie, a nie kaleki bez stóp względnie kolan, oświadczono mi, że są to pozy — które z punktu widzenia firmy udały się, wobec czego wpłacona operatorowi kwota 300 zł przypada na jego rzecz, a zamówienie w firmie wymaga odrębnej zapłaty.

Uważając tego rodzaju metody za niedopuszczalne, kieruję sprawę do prokuratury, niezależnie jednak od

tego uważam za swój obowiązek udzielenia na łamach Waszego pisma przestrogi dla innych, którzy mogą stać się również ofiarami natarczywości i nieuczciwości pracowników firmy „Filmówki".

*

„Express Wieczorny" nr 147 (367) podaje:

Piękno ziem odzyskanych w fotografii oglądać można na wystawie zorganizowanej przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze.

Wystawa obejmuje 250 zdjęć ze wszystkich okolic naszych Ziem Zachodnich. Na wysokim poziomie artystycznym fotografie wykonane zostały przez J. Bułhaka, E. Falkowskiego, Malmurowicza i Mańkowskiego.

Wystawa podzielona jest na kilka działów, z których każdy obrazuje inną część Ziem Zachodnich. Większość zdjęć obejmuje zabytki kultury polskiej, następnie krajobrazy, urządzenia i nowoczesne gmachy użyteczności publicznej, a wreszcie przemysł.

Komunikaty

I Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w dniu 4-go maja br. zaszczycił swoją obecnością Minister Kultury i Sztuki, prof. Stefan Dybowski.

RZECZPOSPOLITA POLSKA
Ministerstwo Kultury i Sztuki
L. d. 1069/p.
Departament Plastyki

Warszawa, dn. 11 marca 1947 r.

Do

Wszystkich Stowarzyszeń, Sekcji oraz
Związków Fotografów
w Kraju

Dla orientacji w całokształcie przejawów życia fotografiki polskiej wszelkie istniejące na terenie kraju Stowarzyszenia, Sekcje lub Związki Fotografików zobowiązane są do składania w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w Referacie Fotografiki pisemnych sprawozdań miesięcznych z działalności oraz planowania. Z wystaw załączyć należy 2 katalogi.

P. o. DYREKTOR DEPARTAMENTU PLASTYKI
(B. Urbanowicz)

W Ministerstwie Kultury i Sztuki, w Departamencie Plastyki utworzony został z dniem 1 lutego br. Referat Fotografiki. Referentem jest Marian Schulz.

*

W wyniku konferencji z Dyrektorem Wydziału Współpracy z Zagranicą w Ministerstwie Kultury i Sztuki w sprawie obsyłania zagranicznych wystaw fotografii artystycznej zapadła decyzja, mocą której możliwe jest obsyłanie tychże wystaw lecz tylko w tym wypadku gdy wpłynęło z zagranicy zaproszenie.

*

Z uwagi na konieczność bacznego czuwania nad poziomem wysyłanych za granicę prac, wskazane jest aby prac nie wysyłać indywidualnie, lecz w formie zbiorowej — po uprzednim skontrolowaniu przez komisję kwalifikacyjną jednego z poważnych istniejących w kraju stowarzyszeń fotografików. Dopiero tak uznane prace przesyłać należy do Referatu Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który z kolei — po zaakceptowaniu — przekaże je do Wydziału Współpracy z Zagranicą.

*

Z przesłanego na I Ogólnopolską Wystawę Fotografiki materiału wybranych zostało około 120 prac najlepszych, które — pod wrunkiem zgody autorów — wysłane zostaną zbiorowo do Sofii a następnie do Rapperswill. Autorzy zostali już powiadomieni. Jest możliwe, że wystawa ta, o charakterze reprezentacyjnym, przeniesiona zostanie do dalszych czołowych miejscowości za granicą.

Przypuszczalnie następny ogólnopolski salon fotografiki odbędzie się jesienią br. w Warszawie. W ten sposób odbywać się będą salony — wiosenny (w terminie Międzynarodowych Targów) w Poznaniu oraz jesienny (około 1 listopada) w stolicy. Eksponaty specjalnie wyselekcjonowane wysyłać się będzie za granicę.

*

Z dotychczasowych konkursów fotograficznych, które urządziła prasa należy wymienić konkurs w tygodnikach „Żołnierz Polski" i „Moda i życia praktyczne" oraz w dzienniku „Wieczór Warszawy". Za wyjątkiem kilku nadesłanych prac — poziom ocenić należy jako niski. Niemniej konkursy tego rodzaju mają tę dodatnią stronę, że krzewią i popularyzują zainteresowanie fotografią.

*

W Poznaniu w dniach 3 oraz 4 maja br. odbył się Ogólnopolski Zjazd Cechów Fotografów. Na zjeździe tym omówiono szereg spraw zawodowych oraz powzięto w zakresie tych spraw rezolucje.

*

Podajemy do wiadomości, iż Państwo Zakłady „Orion" w Kielcach produkują papier fotograficzny. Zakłady te ma przejąć w najbliższym czasie Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski".

*

Sekcja Fotograficzna Stowarzyszenia Miłośników Sztuki w Grodzisku Mazowieckim (ul. Sienkiewicza 12) urządza w okresie od 1 do 15 czerwca br. wystawę fotograficzną połączoną z konkursem.

*

W Katowicach (ul. Krasińskiego 8) istnieje Gimnazjum Fotograficzne przy Państwowej Szkole Zawodowej Żeńskiej.

*

Adres Ogólnopolskiego Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej: Warszawa, ul. Chmielna 21, tel. 878-05.

*

W związku z tegorocznym „Dniem Lasu" organizowano wystawę fotografii lasu. Wielu wybitnych fotografików polskich przyobiecało nadesłać na wystawę swoje prace, przedstawiające zarówno piękno i bogactwo, jak i zniszczenie naszych lasów.

*

Staraniem Katowickiego Oddziału Stowarzyszenia Architektów R. P. otwarta została w Katowicach wystawa fotograficzna dzieł architektury angielskiej. Wystawa cenniejszych budowli od okresu gotyku aż do współczesnego.

*

Jury konkursu fotograficznego na najlepsze zdjęcie motywów architektonicznych Gniezna ogłosiło wyniki konkursu. Pierwsza nagroda nie została przyznana. Drugą nagrodę w wysokości 3.000,— zł przyznano Wandzie Szembekowej, trzecią nagrodę (2.000,— zł) Stanisławowi Maciejewskiemu. Poza konkursem wyróżnione zostały zdjęcia Henryka Nowaka, któremu przyznano nagrodę pieniężną w wysokości 2.500,— zł. Nadto premie otrzymali Stefan i Helena Bireccy oraz Alfons Krajka.

*

Katalog I Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu otrzymać można w Administracji naszego pisma. Cena katalogu wynosi 35,— zł.

Istnieje również niewielka liczba katalogów I oraz II wystawy S. M. F. w Poznaniu. Cena ich jest taka sama jak katalogu Wystawy Ogólnopolskiej. Katalogi nie są ilustrowane.

*

W dniu 1 czerwca br. otwarta została w Lublinie, w sali Państw. Gimn. im. Unii Lubelskiej wystawa Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego. Wystawa nosi miano: „Lublin i Lubelszczyzna w fotografii" i potrwa przez okres czerwca. Wydany został estetyczny katalog z przedmowami. Sprawozdanie wraz z recenzją podamy w następnym numerze naszego pisma.

Z ruchu wydawniczego

Bohdan Brzeski. Fotografia na codzień. Nakładem autora. Wilno 1939.

Mała ta książeczka licząca 80 stron, formatu oktaw, nie doczekała się — jak zdołałem zauważyć — żadnej recenzii. Sądzić też należy, że rozeszła się w małej tylko liczbie egzemplarzy. Jeśli ktoś na książeczkę tę natrafi, radzę przeczytać, bo jakkolwiek nie wnosi ona w treści żadnej rewelacji, to jednak pod względem szaty graficznej i ujęcia tematu jest chyba najlepszym tego rodzaju polskim podręcznikiem. Słabsze są natomiast reprodukcje. Napisana dobrą polszczyzną, posiada mnóstwo inteligentnych i dowcipnych point, jest interesująca od pierwszej do ostatniej strony. Z iście francuską kokieterią podaje tę treść, która zazwyczaj w podręcznikach bywa ciężkostrawna, ponura i odstraszająca. Pisana raczej dla początkujących — spełnia znakomicie rolę pierwszego informatora, jest doradcą życzliwym i umiejętnym. Rzuca powabne sugestie i przyjacielsko chowa się do kieszeni uśmiechniętego posiadacza. Warto posłuchać jej szeptu o Pięknie.

M. Sch.

Dr M. Mięsowicz. Jak fotografować. Wyd. II. Kraków 1946. Nakł. Spółdzielni Wydawniczej Szkół Akademickich oraz Księgarni Stefana Kamińskiego.

Mamy co prawda dość obszerną literaturę fotograficzną, jednakże wysoka cena podręczników uniemożliwia ich nabywanie młodzieży, mniejsze zaś broszurki stoją często na poziomie więcej niż bardzo niskim.

Książeczka dr. Mięsowicza mimo swej małej objętości podaje początkującemu amatorowi wszystkie najważniejsze wiadomości z teorii i praktyki fotograficznej. Napisana z konieczności bardzo zwężle, czasami wprost telegraficznie, każde zagadnienie precyzuje jednak jasno i zrozumiale.

Całość byłaby wolną od błędów, gdyby autor nie wstawił dwóch słów (...silnie niedoświetlonych...) w przedostatniej linijce na ostatniej (24) stronie, pisząc o negatywach mało kontrastowych, które powstają właśne z płyt prześwietlonych, zaś przeciwnie na niedoświetlonych otrzymujemy przeczernione światła i szkliste cienie.

Mimo tej drobnej i jedynej usterki spowodowanej, jak sądzę „przejęzyczeniem", książeczka zasługuje na gorące polecenie, zwłaszcza dla tych, którzy dopiero poraz pierwszy zabierają się do pracy fotograficznej. Wystarczy ona zupełnie do początkowego zrozumienia i opanowania najprostszych czynności i dopiero po dokładnym jej przetrawieniu amator z wyższymi aspiracjami może sięgnąć po dziełka obszerniejsze.

Książeczka zawiera również rozdział o wyborze aparatu z nielicznymi lecz bardzo dobrymi rysuneczkami, tabelę naświetlań oraz najprostsze recepty.

Z. P.

W. Niemczyński. Zbiór recept fotograficznych. Biblioteka fotograficzna nr 3. Wyd. „Horyzont" Kraków.

Książki Niemczyńskiego znane już były przed wojną i cieszyły się zasłużonym uznaniem, toteż z radością należy powitać ukazanie się nowych wydań, zmienionych i przystosowanych do dzisiejszych osiągnięć techniki fotograficznej.

„Zbiór recept" w nowym wydaniu jest szczuplejszy od dawnego, pod względem objętości wynagradza to jednak jakością.

Usunięte zostały dziś już nieaktulane i nie potrzebne rozdziały, jak na przykład „Przyrządzanie płyt barwoczułych i filtrów", „Papiery platynowe", „Obróbka płyt Autochrome Lumiera". Niektóre kąpiele barwiące niepewne w działaniu zostały zamienione lepszymi złotymi, których brak dawał się dotkliwie odczuwać w poprzednim wydaniu.

Najważniejszą atoli zmianą jest wprowadzenie recept na wywoływacze wyrównawcze, przewlekłe i drobnoziarniste, bez których w dobie kamery małoobrazkowej książka nie miałaby żadnej wartości.

Znacznie rozszerzony został również rozdział traktujący o obróbce papierów bromowych.

Zmiany powyżej zacytowane sprawiają, że książka ta staje się nowoczesnym manuałem każdego fotoamatora lub zawodowca, którzy mogą w niej znaleźć wszystko potrzebne do pracy laboratoryjnej.

Gorszym nieco mutacjom uległ ostatni rozdział pod tytułem „Chemikalia fotograficzne". Niewiadomo z jakiego powodu autor, zamiast prawidłowo poprzednio używanego terminu siarczan, wprowadził nazwę siarkan i co dziwniejsze, że pozostawił przy niektórych nazwę dawną (tak na przykład mamy siarczan miedziowy i tuż obok siarkan żelazawy!). Przydałaby się również nieco staranniejsza korekta wzorów chemicznych (np. ałunów, kwasu chromowego, nadsiarczanu).

W samym tekście należałoby zmienić nazwę osłabiacza amonowego na nadsiarczanowy, gdyż tylko reszta nadsiarczanowa, a nie grupa amonowa decydują o jego własnościach osłabiających.

Na plus należy zapisać usunięcie nazw niemieckich.

Szata zewnętrzna estetyczna, chociaż mały format poprzednich wydań należy uważać za szczęśliwszy, jako powodujący pogrubienie książeczki, a przez to dogodniejszy do oprawy, a „Zbiór recept bezwzględnie na nią zasługuje.

Z. P.

Sprawy filmu

SZUBA MIECZYSŁAW

SUKCES WĄSKIEJ TAŚMY

Siedząc kiedyś w towarzystwie filmowców, dyskutujących nad możliwościami wąskiej taśmy, usłyszeliśmy takie zdanie: „żyjemy w epoce bomby atomowej i filmu 16 mm". Ostatnie zagraniczne czasopisma filmowe potwierdzają to w całej pełni. Waska taśma, będąca do niedawna domeną amatorów, zdobyła sobie ostatnio zaufanie fachowców całego świata do tego stopnia że firmy amerykańskie wyprodukowały aparaty projekcyjne 16 mm dla sal o pojemności do 1000 osób. Projektor angielski „Ensigne" wyposażony jest w lampę łukową o mocy 2000 Watt. Wyglądem swym przypomina normalno-taśmowy projektor Philipsa. Jasność i ostrość obrazu nie różni się niczym w końcowym efekcie od projekcji 35 mm taśmy. Wielkość obrazu wynosi 6 × 4,5 metra.

Sukces swój zawdzięcza wąska taśma przede wszystkim swej taniości produkcji, dochodzącej do 60% taśmy normalnej. Drugą zaletą taśmy 16 mm jest jej niepalność, tak, że niebezpieczeństwo pożaru w praktyce ograniczone jest niemal do zera. Trudnym problemem było z początku utrwalanie dźwięku. Przy taśmie normalnej mamy do dyspozycji 456 mm taśmy, przy wąskiej zaś tylko 200 m na 1 sekundę. Utrwalanie drgań dźwiękowych, dochodzących często do 10.000 okresów, napotykało tym samem na trudności. Technicy dźwiękowi pokonali jednak te przeciwności przez zwężenie szczeliny naświetlającej do mikroskopijnej szerokości 0,009 mm. Amerykanie natomiast wyposażyli ostatni model swego aparatu Bell and Howell w szczelinę o szerokości 0,004 mm. Aparat ten jest typem reporterskim, wyposażonym w motorek uniwersalny 110 Volt oraz sprzężony z drugim motorkiem 6 Volt, umożliwiającym zdjęcia dźwiękowe w terenie, pozbawionym prądu elektrycznego, gdyż drugi motor zasilany jest prądem z akumulatora. Wzmacniacz umieszczony jest w plecaku, a mikrofon, posiadający przewód kilkometrowy, może być rzucony bezpośrednio na ziemię. Zdjęcia, wykonane tym aparatem, nie ustępują w niczym zdjęciom na taśmie 35 mm.

„Szesnastka" zdobyła świat. Amerykańskie wytwórnie filmowe wszystkie swoje filmy kopiują na taśmie 16 mm, gdyż Ameryka posiada obecnie około 18.000 kin szesnastkowych. Europa pod tym względem nie pozo-

staje w tyle i obecnie posiada np. Francja około 3.500 kin, w tym zaś sam Paryż 600 kin szesnastkowych. Oficjalna statystyka Belgii wykazuje 200 kin 16 mm przy 9 milionach obywateli!

W Polsce problem ten nie jest jeszcze — niestety — uregulowany, gdyż na przeszkodzie stoją trudności w otrzymaniu sprzętu i taśmy. Możemy się jednak pochwalić produkcją filmów 16 mm, wykonanych z inicjatywy prywatnej. Nie posiadamy dokładnych danych ilościowych nakręconych filmów, wiadomo jednak, że w Katowicach, w Poznaniu, w Gdyni i Łodzi, znajdują się silne ośrodki produkcji, które wykonały cały szereg filmów krótkometrażowych, średniometrażowych a nawet i pełnoprogramowe. Jest to dorobek poważny.

Miarodajne czynniki powinny więc zainteresować się możliwościami produkcji i eksploatacji filmów 16 mm, co oby nastąpiło jak najrychlej. Uważamy, że pozostawienie wąskiej taśmy inicjatywie prywatnej i uregulowanie problemu produkcji i eksploatacji na drodze odpowiednich ustaw, dałoby niewątpliwie w krótkim czasie konkretne rezultaty i spore korzyści Państwu i pionierom wąskiej taśmy w Polsce. Znamy rezultaty normalnej taśmy, będącej monopolem „Filmu Polskiego", niechże więc czynniki miarodajne dadzą możność inicjatywie prywatnej, wykazania swej prężności i umiejętności. Na wyniki nie będzie potrzeba wcale długo czekać!

Czekamy na odpowiednie ustawy, które definitywnie i niedwuznacznie określą zakres „szesnastki". Jesteśmy pewni, że im prędzej to nastąpi, tym dla wszystkich lepiej. „Szesnastka" w Polsce czeka na swój rozkwit!

Nowiny Filmowe

KOMUNIKATY

Sukces polskiej krótkometrażówki w Paryżu

Jak się dowiadujemy od p. prof. Kapuścińskiego, został na kongresie lekarzy-okulistów w Paryżu w końcu maja br. wyświetlony film 16 mm, wyprodukowany przez „Foto-Kamerę" z Poznania na zlecenie p. prof. Kapuścińskiego, obrazujący operację usunięcia zaćmy (katarakty) nową metodą, wynalezioną przez prof. Kapuścińskiego. Film ten o charakterze wybitnie naukowym, wzbudził ogólne uznanie dla swoich wartości dydaktycznych. Dowodem ogromnego zainteresowania filmem był fakt, że chirurdzy-okuliści natychmiast chcieli nabyć wynalezione przez prof. Kapuścińskiego instrumenty operacyjne. Wypada nam zaznaczyć, że lekarze amerykańscy demonstrowali również filmy z analogicznej operacji oka, wykonane w barwach naturalnych. Jednak film polski, demonstrujący nową metodę operacyjną polskiego profesora, mimo techniki czarno-białej, cieszył się bezwzględnie większym uznaniem, niż kolorówki amerykańskie.

*

Targi Poznańskie na taśmie 16 mm

Dyrekcja Międzynarodowych Targów w Poznaniu zakontraktowała w wytwórni filmów 16 mm „Foto-Kamera" średniometrażowy film o tegorocznych Międzynarodowych Targach w Poznaniu. Jak się dowiadujemy, film jest w końcowym stadium wykończenia. Tym sposobem filmoteka Dyrekcji Targów powiększy się o jeden film dokumentalny. Dotychczas nakręcone zostały na wąskiej taśmie 1. „Targi Poznańskie, ich ruina i renesans" w 3 częściach, 2. „Pięć dni przed otwarciem Międzynarodowych Targów", 3. „I. Międzynarodowe Targi w Poznaniu". W. w. filmy zostały nakręcone niezależnie od zdjęć, wykonanych przez „Film Polski", oglądanych na polskich ekranach w Kronice Filmowej F. P.

*

Adresy Fotografików Polskich

Biliński Tadeusz — Szczecin, 5 Lipca 10.
Bober Stanisław — Opole (Śląsk), Mikołowska 10.
Borządek Wacław — Grodzisk Maz., Sienkiewicza 8.
Brydacki Artur — Otwock, Sanatorium m. st. Warszawy.
Burzyński Roman mgr. — Warszawa, Daszyńskiego 14 m. 13.
Dederko Marian inż. — Warszawa, Stawki 5.
Deptuszewski Stefan — Grodzisk Maz., Skarbka 3.
Dygasiewicz Jerzy — Wąbrzeźno, Kopernika 14.
Grabowski Stanisław — Brwinów, Leśna 28.
Haneman Eugeniusz — Łódź, Narutowicza 90 m. 11.
Jakimiec Roman — Kraków, Sienkiewicza 13 m. 7.
Jakimienko Wiktor — Łódź, ul. Dr. Kapcińskiego 48 m. 5.
Jarra Kazimierz — Kraków, Bracka 4/I.
Kaczanowski Feliks — Lublin, Krakowskie Przedmieście 23.
Karłowski Anoni — Poznań, Sienkiewicza 7 m. 12.
Knasiak A. — Sempolno, pow. Koło.
Komorowski Wacław Bolesław — Jelenia Góra, Al. Obrońców 45.
Konwiński Stefan — Katowice, Sobieskiego 8 m. 9.
Kornacki Stanisław — Grodzisk Maz., ul. Limanowskiego 28.
Kozłowski K. — Łódź, Piotrkowska 157 m. 12.
Krogulski Julian — Katowice, Bank Gospodarstwa Krajowego.
Kropiwnicki Mieczysław — Mińsk Mazowiecki, ul. Żwirki 7.
Kubicki Władysław — Katowice, Sokolska 7 m. 7.
Kuczyński Józef — Kraków, Al. Mickiewicza 47.
Linsenbarht Mikołaj kpt. — Warszawa, Marszałkowska 95 m. 4.
Lipiński Jerzy — Grodzisk Maz., Ziemiańska 2.
Lojza Karol — Dzięgielów, nr 36 pow. Cieszyn, woj. śląsko-dąbrowskie.
Lubosiewicz Tadeusz mgr. — Puszczykówko k. Poznania, Słowackiego 5.
Łukaszewski Adam — Kraków, Radziwiłłowska 28.
Makarewicz Henryk — Katowice, Jordana 19 m. 8.
Mierzanowski Jan ppor. — Łódź, Stalina 9.
Mierzecka Janina — Warszawa, 3 Maja 13. Muzeum Narodowe.
Mizerski Jerzy — Zielonka k. Warszawy, ul. Długa 3.
Musiał Marian — Suchedniów, Kielecka 9.
Nitschke Marian — Poznań, Marsz. Focha 177 m. 5.
Olszaniecki Edward — Katowice, B. G. K.
Pękosławski Zbigniew mgr. — Warszawa, Stawki 5.
Pietkowski Władysław — Lublin, Biłgorajska 29 m. 7.
Piotrowski Dominik — Warszawa, Stalowa 46, II p.
Podoski Janusz — Warszawa, Wilcza 25.
Rosner Józef — Kraków, Starowiślana 22.
Schabenbeck-Mokrzycka Janina — Warszawa, Krucza nr 47a „Awis".
Sikorski Bolesław — Tarnów, Skrytka 80.
Sokalski Kazimierz inż. — Międzylesie k. Warszawy, Fabryka Szpotański.
Strzemieczna Irena — Łódź, Piotrkowska 44 m. 4.
Szczepański Stanisław — Grodzisk Maz., Ziemiańska 1.
Szymaniak Jan — Grodzisk Maz., Kilińskiego 21.
Urbanowicz Wojciech — Łódź, Roosevelta 7 m. 31.
Wawrzyniak Kazimierz — Łódź, Sienkiewicza 115 m. 3.
Zielonacki Zbigniew — Poznań, Mazowiecka 20 m. 2.
Zwierzchowski Feliks — Warszawa, Wilcza 31 m. 16.
Zdżarski Wacaw — Warszawa, Lenartowicza 20 „Film Polski".

Zmiany adresów:

Sempoliński Leonard — Warszawa, Saska Kępa, Walecznych 27 m. 9.
Malmurowicz Bolesław — Warszawa, Pierackiego 13 m. 48.

Listy do Redakcji

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Nie można powiedzieć, że Pan Profesor Jan Bułhak zajął objektywne stanowisko w liście swym do redakcji „Świata Fotografii", dotyczącym używania słowa „fotografika". Liceum Fotografiki T. U. R. w Gdyni zostało widocznie specjalnie zaatakowane gdyż list pomija milczeniem bezpośrednie obecnie stanowisko autora, któremu On przewodzi, a gdzie, jednak, zdarzają się mankamenty słowne typu „masło maślane". Godzi też pośrednio i w „Świat Fotografii".

Można zaryzykować twierdzenie, że Pan Profesor Jan Bułhak nie życzy sobie współpracy z młodo-fotograficznym ruchem w Polsce, odradzającym się z trudem po straszliwej wojnie, która zniszczyła też bezcenny dla kultury polskiej dorobek pracy całego życia mistrza Jana Bułhaka.

Ruch młodo-fotograficzny z pewnością oczekiwał od Niego przychylności, życzliwości i dobrej rady w swoich poczynaniach.

Sam proces upowszechnienia się pojęcia, pomimo mankamentów w okresie przejściowym, jest niewątpliwie najtrwalszym pomnikiem, jaki narody i ludzkość wystawiają najlepszym swoim jednostkom.

Proszę przyjąć wyrazy prawdziwego szacunku

Edmund Zdanowski

Gdynia, dnia 15 maja 1947 r.

*

Warszawa, dnia 16 maja 1947

Do Redakcji

Świata Fotografii

w Poznaniu

Niniejszym mamy zaszczyt zakomunikować Panu, że Zarząd Ogólnopolskiego Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej na zebraniu w dniu 22 kwietnia br. doceniając konieczność poparcia jedynego pisma fotografcznego „Świat Fotografii", jednogośnie uchwalił subsydiowanie tego wydawnictwa w wysokości

zł 10.000,—

miesięcznie.

Celem omówienia i nawiązania kontaktu prosimy uprzejmie o wydelegowanie do nas Ich przedstawiciela.

Z poważaniem

Ogólnopolskie Zrzeszenie Kupców Branży Fotograficznej

Dyrektor Zrzeszenia

Kazimierz Greger

*

Do

Szanownej Redakcji

„ŚWIAT FOTOGRAFII"

Dowiedziałem się, że wreszcie istnieje pismo fotograficzne i po spotkaniu się z p. Kitzmanem dowiedziałem się, z jakim zapałem i entuzjazmem rzuciła się garstka fachowców do pracy w tej dziedzinie.

Trzeba przyznać, że dokonaliśmy wielkiego wyczynu, bo zwyrodniały Niemiec niszcząc naszą kulturę, zawiązał oczy i ręce naszym fotografom, naszym mistrzom fotografii ojczystej. A dzisiaj w tak trudnych powojennych warunkach, biorąc się prawie na nowo do pracy po straceniu swoich wieloletnich dorobków w sztuce fotograficznej, na zgliszczach, z popiołu zaczynamy słać sobie gniazdo.

Jak widać z listy fotografików polskich, wielu sławnych mistrzów zginęło w czasie okupacji, ale świat jest tak zbudowany, że każdego, kto ustąpił z naszych szeregów, zamienia inny — otóż i dziś należy jak największej zwrócić uwagi naszemu amatorstwu, naszej młodzieży, bo z nich w przyszłości powstaną mistrzowie sztuki fotograficznej.

Ja, jako pracownik w tej dziedzinie, popieram zawiązanie Stowarzyszenia Miłośników Fotografii" i wydanie przez Was miesięcznika „Świat Fotografii" i wysyłam na fundusz prasowy 1.000 zł, wzywając każdego, kto czuje się miłośnikiem fotografii, aby wziął udział w zasileniu budżetu „Świata Fotografii" bo tylko wspólnymi siłami możemy dźwignąć się z naszych ruin.

Równocześnie wysyłam 300 zł na prenumeratę miesięcznika „Świat Fotografii" na nr. 4, 5 i 6, a także 100 zł za udział w ogólno-polskiej wystawie fotografiki, zdjęcia do której wysyłam oddzielną pocztą.

Warszawa, dn. 3. III. 1947 r.

Z poważaniem

Fotoreporter Centralnego Organu W. P. „Polska Zbrojna"

ppor. Jan Mierzanowski

Od Redakcji i Administracji

Prosimy o nadsyłanie wszelkich wydawnictw fotograficznych do recenzji w dwu egzemplarzach. Jeden egzemplarz przeznaczony dla biblioteki Stowarzyszenia a drugi dla recenzenta.

Deklaracje członkowskie oraz opłaty członkowskie należy kierować pod adresem skarbnika: Witolda Śliwińskiego, Poznań, ul. Kramarska 8/2.

ERRATA

W nr. 4—5.

Str. 8, kol. I. w. 29 ma być: (bez „foto").

Str. 23, kol. II. w art. dr. Cypriana, wiersz 23 ma być: (urządzenie to).

Str. 35, kol. II. w. 28 ma być: Jan Bułhak — Prezes P. Z. A. F.

Str. 37, kol. I. w. 21 ma być: grubości 15 mm.

Str. 41, kol. I. w. 39 ma być: w 1949 r.

Str. 42, kol. II. inicjał recenzenta książki „British photographers" ma być: J. Su.

Str. 43, kol. II. adres inż. Włodzimierza Krukowskiego: Warszawa, Asfaltowa 6.

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA i KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Antoni Zdrojewski. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 2000 egz. Druk oraz ilustracje wykonała: Druk. św. Wojciecha w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się ryczałtem. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 5000,— zł; 1/2 strony = 3000,— zł; 1/4 strony = 2000,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne). K-29955

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1.



Jan Piątek
Poznań

„W porannym słońcu"
(brom)



Bolesław Sikorski
Tarnów

„Poranek"
(brom)



Henryk Hermanowicz
Kraków

„Kobiety z wiadrami”
(brom)



Henryk Makarewicz
Katowice

„Poranna mgła"
(brom)



Marian Stamm
Poznań

„W słonecznym zaciszu"
(brom)



Jerzy Strumiński
Poznań

„Tęsknota"
(brom)



Wojciech Urbanowicz
Łodź

„Za murami ghetta
(brom)



Kazimierz Wawrzyniak
Łódź

„Łódź"
(brom)



Zygmunt Obrąpalski
Poznań

„W mglistej otchłani'
(brom)



Tadeusz Wański
Gdynia

„Pejzaż pagórkowaty"
(brom)



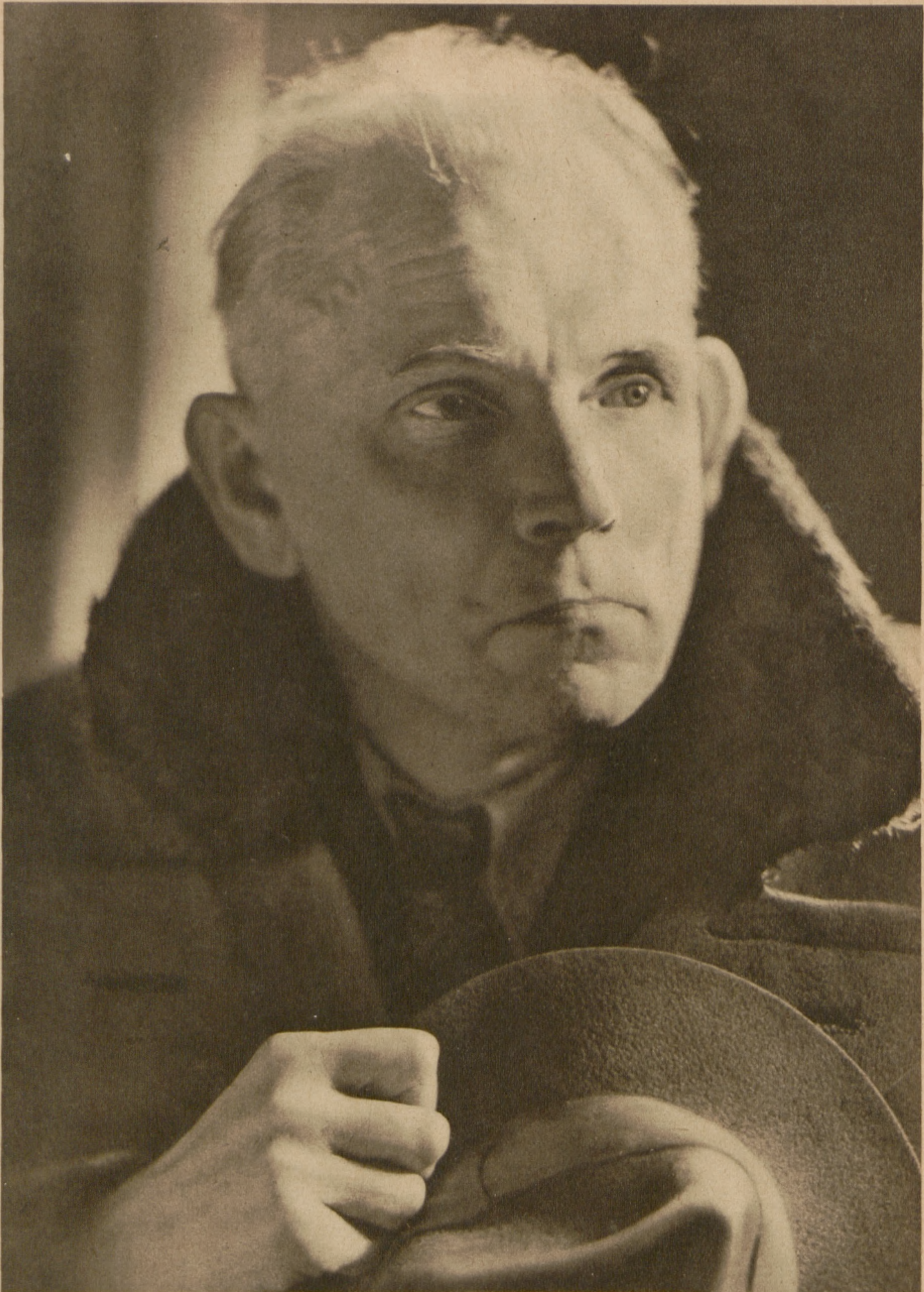
Edmund Zdanowski
Gdynia

„Słoneczna droga"
(brom)



Fortunata Obrąpalska
Poznań

„Zmierzch"
(brom-fotomontaż)



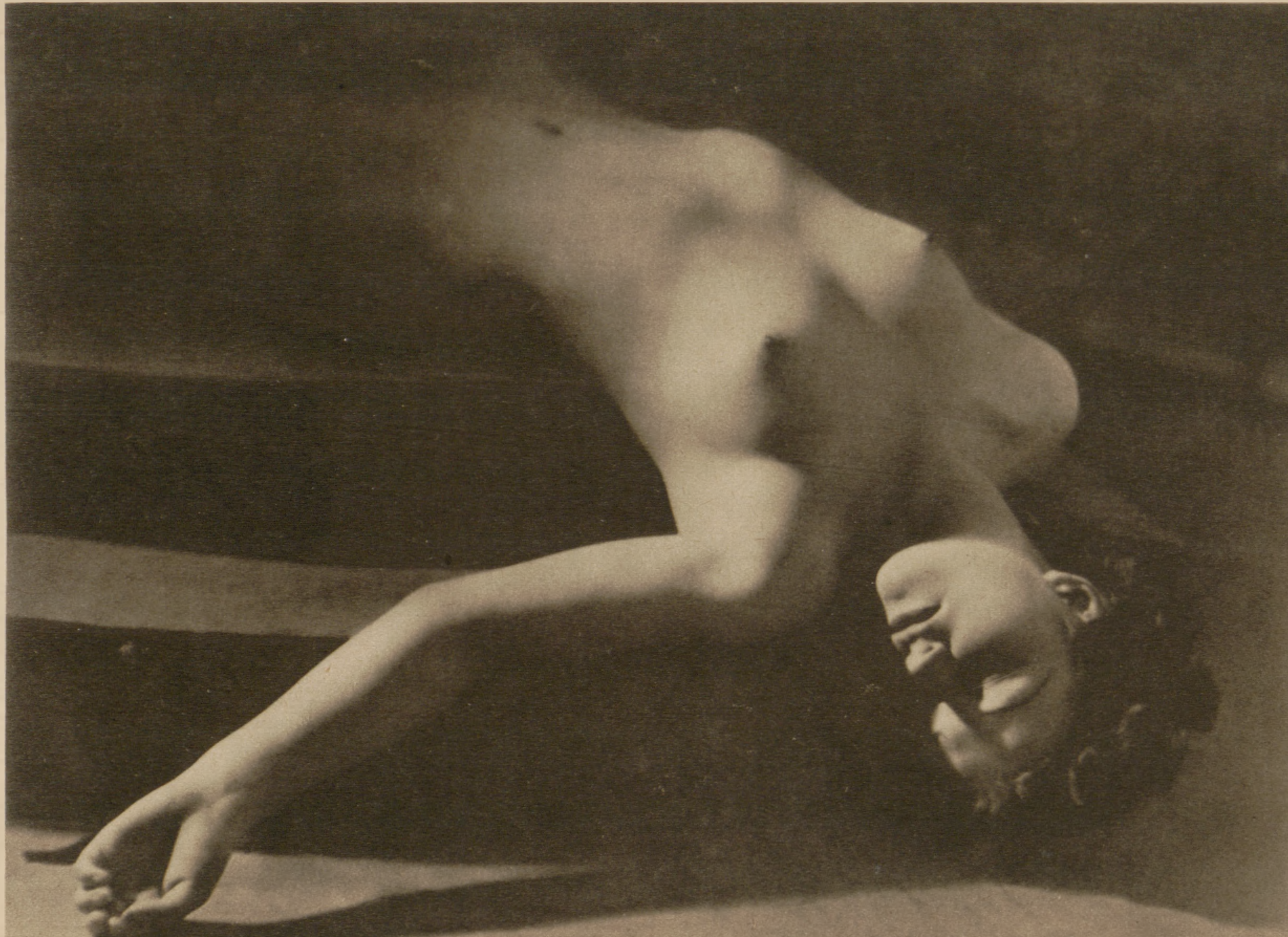
Aloizy Czarnecki
Toruń

„Oczekiwanie"
(brom)



Edward Hartwig
Lublin

„W pracowni artysty"
(brom)



Maksymilian Myszkowski
Poznań

„Studium"
(brom)



Władysław Bogacki
Kraków

„Procesja Bożego Ciała"
(brom)